

KRANZ.

GESAMMELTE BLÄTTER ÜBER MUSIK.

VON

R·BATKA·

LAUTERBACH & KUHN

LEIPZIG 1903







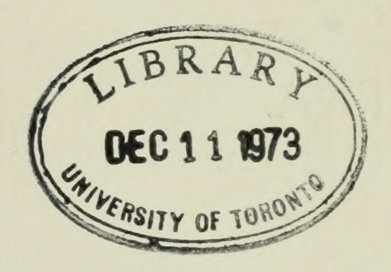
KRANZ.

GESAMMELTE BLÄTTER ÜBER MUSIK.

VON

R. BATKA.

LAUTERBACH & KUHN
LEIPZIG 1903



Maschinensatz von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Max Dawison

gewidmet.



Vorwort.

Ich muß ein bißchen revidieren.

Ein jeder Kunstschriftsteller, der zwar für den Tag, aber nicht in den Tag hineinschreibt, hat von Zeit zu Zeit — auch ohne just der Eitelkeit zu frönen — den regen Wunsch, diejenigen seiner Abhandlungen und Aufsätze, die ihm nicht bloß dem Bedürfnis des Augenblicks zu dienen scheinen, der Vergessenheit zu entreißen, der sie in den Jahrgängen der Zeitschriften verfallen müssen. Er sammelt die verstreuten Blätter, in denen etwas von seinem Wesen und Streben haftet, in denen er einen glücklichen Fund an das Licht des Tages brachte, zu einem Buche; er überläßt den Winden zum Spiel, was bloß ein jäher Einfall, was der Ausdruck flüchtiger Stimmung ist. Und so tritt er vor seine Freunde, nicht um ein paar rasche Worte mit ihnen zu wechseln, sondern als rechtschaffener Besuch zu ruhiger Aussprache; so wagt er sich aus der vertrauten Lesergemeinde vor einen weiteren Menschenkreis und erprobt, ob das, was er zu sagen hat, ein leerer Schall ist oder lebendiges Wort.

So habe auch ich aus meinen im „Kunstwart“, in der „Bohemia“, in der „Zeit“, in der „Deutschen Arbeit“ und in der „Neuen Musikzeitung“ u. s. w. erschienenen Aufsätzen eine Auswahl getroffen und lege sie hier, vom Ephemeren — so gut als es mir möglich war — gesäubert wieder vor. Es sind allgemeine Erörterungen künstlerischer Probleme, historische Skizzen und Betrachtungen, ästhetische Würdigungen, Mitteilungen unveröffentlicher Urkunden aus den verschiedensten

Epochen der Musik bis auf die Gegenwart. Auch zwei öffentlich gehaltene Vorträge habe ich aufgenommen, und wenn meine näheren Freunde etwa diesen oder jenen ihnen wohlbekannten Aufsatz vermissen sollten, dem sie einigen Wert beilegen zu dürfen glauben, so erklärt sich das Fehlen sehr einfach daraus, daß ich diese Arbeiten einer späteren Sammlung nach wiederholter Durcharbeitung des Stoffes vorbehielt. Denn ich will hoffen, daß der hier gewundene „Kranz" meinen Lesern die Lust nicht raubt, nach einem zweiten von meiner Hand zu greifen.

Prag, am 22. Mai 1903.

Dr. Richard Batka.

Inhalt.

Allgemeines.



1. Musik und tägliches Leben.

Wir haben zu wenig Musik. . . . .

Um Himmelswillen!

Befürchte nicht, günstiger Leser, dass ich dir in einer umfänglichen Abhandlung weis machen will, die Berliner Musiksaison müss' es anständigerweise im neuen Jahrhundert auf rund tausend Konzerte zum mindesten bringen, oder unsere Theater sollten immer gleich zwei Opern an einem Abend spielen, oder es werde daheim noch zu wenig gesungen, gefiedelt oder Klavier gepauckt. Bewahre Gott! Aber darauf möchte ich einmal hinweisen, dass das tägliche Leben, wenn man von der Wachtparade absieht, an Musik verarmt, dass den vielen Verlusten, die es in dieser Hinsicht durch die Umgestaltung der Kultur erleidet, kein neuer Gewinn als Ersatz gegenübersteht. Allerdings, die öffentliche Pflege der Tonkunst nimmt sich in den statistischen Verzeichnissen der Musikzeitschriften und Kalender gar stattlich aus, aber während in den abgeschlossenen Räumen der Kunstanstalten immer mehr und künstlicher musiziert wird, verflüchtigen sich die musikalischen Elemente aus dem täglichen Leben, es stirbt die Musik aus, die ihre Wurzeln im Bedürfnisse dieses Lebens hat, und das kann auf die Dauer nicht ohne nachteilige Folgen für die Tonkunst der höheren Grade bleiben. Leider wendet sich die Aufmerksamkeit unserer Musiker immer mehr dem Verlaufe der Höhenzüge ihrer Kunst zu. Die Niederungen vorerst recht sorgsam zu bestellen, gilt nicht als vornehm; die bleiben in der Regel verwahrlost. So fehlt denn natürlich der Musik unserer Zeit

gar vielfach die gesunde Grundlage im Volksleben, der stetige Aufstieg vom Einfachsten und Volkstümlichen zum Verwickelten und Subjektiven, und es ist bereits Zeit, diese Dinge nicht zu vernachlässigen, vielmehr recht bald zur Klarheit über ihren Stand in der Gegenwart zu gelangen.

Über das Schwinden des Volksliedes wird viel geklagt und es frommte ihm bisher noch wenig, dass man zu seiner Pflege eigene Vereine und Zeitschriften gegründet hat. Das Singen selbst wird seltener, besonders bei der Arbeit, seit die Maschinen so manche sonst durch Gesang beförderten rhythmischen Tätigkeiten eingeschränkt haben. Wo dies nicht eintrifft, z. B. beim Marschieren der Soldaten, singt man immer noch mit Lust und Liebe. In den Dörfern, aber auch in kleineren Städten ist das Zusammensingen junger Leute an schönen Abenden noch immer nicht ausgestorben, desgleichen der Ziehharmonikaspieler zur Dämmerstunde vor der Haustüre noch keine ungewöhnliche Erscheinung; er verbreitet, besonders aus einiger Ferne, oft eine ganz wunderbare Stimmung durch Gassen und Platz.

Trittst du hinaus in die Natur, so quillt ihr unerschöpflicher Born künstlerischer Empfängnis noch frisch wie am ersten Tag. Die Musik des Waldes im Wipfelrauschen und Vogelgesang, das Windeswehen im Korn und das Plätschern des Baches, es ist uns Städtern zwar ferner gerückt, aber die „Pastorale“ so gut wie der zweite Akt des „Siegfried“, die „Müllerlieder“, und die „Feldeinsamkeit“ haben ihre lebendigen Korrelate, jedem zugänglich, in der Gotteswelt, und werden sie bis ans Ende der Tage behalten. So mancher Klang jedoch, womit der Mensch das Schweigen der Natur stimmungsvoll belebte, ist unaufhaltsam im Entschwinden begriffen. Schon gehört das Jägerhorn der Vergangenheit an, und wenn unsere Komponisten den Wald und die Jagd durch weiche oder muntere Hornquinten noch immer kennzeichnen, so entbehrt diese Synekdoche bereits der unmittelbaren Auffassung, sie beruht auf

kulturgeschichtlicher Überlieferung, erhält sich überhaupt nur deshalb, weil das Bild des blasenden Jägers in zahllosen Volksliedern und Kunstwerken höherer Ordnung festgelegt, also allgemein bekannt ist und weil man noch kein besseres Mittel zur Charakteristik seither entdeckt hat. Dem Waidwerke selbst das Horn zurückzugewinnen, wäre wohl ein aussichtsloses Bestreben. Was es sonst an besonderem Schall darbietet, wie den Büchsenschuß, ist ein unmusikalisches Element, d. h. es kann wohl von genialen Tondichtern als augenblickliche Pointe — wie in Haydns „Jahreszeiten", in Schuberts op. 104 oder in Hugo Wolfs „Jäger" — verwendet werden, aber es läßt sich keine Melodie und kein sprechender Rhythmus daraus entwickeln. Hier, im Bereiche der Jagd, ist also der Musik ein ehedem weit offen stehendes Gebiet wenn nicht verbaut, so doch beträchtlich geschmälert worden, ohne dass die neue Entwicklung der Dinge ihr einen Ersatz dafür gebracht hätte.

Nicht ganz geschwunden, aber dem Aussterben nahe ist das Signal des Postillons. Für seine Erhaltung dort, wo es noch nicht abgeschafft ist, haben sich vor kurzem im deutschen Reichstag mehrere Stimmen erfolgreich eingesetzt, und es wäre auch schade, wenn seine völlige Beseitigung gelänge. Wie viele Gedanken- und Gefühlsverbindungen hafteten daran, wie regte der lustige Klang die Erwartung an, wie erinnerte er auch den Einsamen in seiner Stube an den unendlichen Verkehr, der die Menschen des ganzen Erdkreises verbindet. Der Kunstmusik lieferte er von alters her ein charakteristisches Motiv, von jener aria di postiglione in Bach's Reise-Capriccio über Schuberts „Post" zu Adams „Postillon von Lonjumeau", der ergreifenden Fanfare, welche die Ankunft des Gouverneurs im „Fidelio" anzeigt, nicht zu vergessen. Was uns die neue Zeit an tönenden Zeichen beschert hat, den Pfiff des Schaffners und der Lokomotive, damit steht's ähnlich wie mit dem Flintenschusse. Gehen, Laufen, Reiten waren musikalische Bewegungsarten, für welche man nach und nach sehr mannigfaltige Ausdrucksweisen erfand.

Fahrrad, Motorwagen und Eisenbahnzug haben mit der Tonkunst herzlich wenig Berührungspunkte. Das Geräusch der beiden letztgenannten Vehikel musikalisch zu fassen, ist meines Wissens noch nicht gelungen, und Mikorey, der sich zu seiner Symphonie „An der Adria“ vom Rhythmus der Maschine eines Dampfers inspirieren ließ, dürfte noch ziemlich vereinzelt dastehen.

Auch für den biederen Nachtwächter liegen die Verhältnisse nicht günstig. In der Großstadt trat der uniformierte Polizist an seine Stelle, über dessen sozialpolitische Bedeutung man wie immer denken mag, der aber vom musikalischen Standpunkt aus ein völlig unmögliches Geschöpf darstellt. Da war der alte Nachtwächter doch ein ganz anderer Kerl! Er blies auf einem großen Tuthorn, ja vielfach sang er sein „Hört ihr Leut und laßt euch sagen“ in den verschiedensten Variationen. Vor kurzem erst hat Wichner die „Stundenrufe der deutschen Nachtwächter“ gesammelt herausgegeben und damit gezeigt, welch schöpferisches Leben unter ihnen seinerzeit pulsierte. Nun in jenem Buche sozusagen ihr literarisches Testament einmal aufgesetzt ist, werden bald auch die letzten des ehrsamen Standes dahin sein. Hat uns auch Richard Wagner die ganze Nachtwächterpoesie in seinen „Meistersingern“ mit all ihrem Humor und Stimmungszauber zum Glück noch für Jahrhunderte festgebannt, so darf man doch, ohne törichter Sentimentalität zu frönen, ihr Ende im Leben der Gegenwart bedauern. Mich hatte das Schicksal einst in ein wildfremdes Nest verschlagen, wo der Wächter noch immer wie zu Olims Zeiten umging. Glaube mir, freundlicher Leser, daß das auch außerhalb der Bühne seine guten und ernsten Seiten hat. Du liegst in fremder Umgebung, schlaflos oder in Sorgen; unheimliche Stille ringsum. Da tönt mit einem Male das Horn sonor durch die Nacht und stimmt dich ruhiger. Du bist nicht allein, da draußen wacht jemand mit dir, für dich und für alle. Es liegt so viel Beschwichtigung in diesen Tönen, sie sind trotz aller Rauheit

fürs Ohr doch dem Gemüt eine liebliche Musik. Ich freute mich ganz besonders auf sie, als mich mein Weg wieder in jenen Winkel führte. Aber — o weh! Der alte Wächter war gestorben, und der neue bediente sich einer Pfeife, deren scharfer Ton mehr aufregend als tröstlich die Nacht durchschrillte.

Eine alte, schöne, fast überall preisgegebene Sitte ist das abendliche Choralblasen vom Turme. An einigen Orten Norddeutschlands soll es heute noch üblich sein, und ich selbst habe die wunderbare Stimmung, welche die feierlichen Trompetenklänge über den Frieden des Abends breiten, in Krakau, also in einer großen, volkreichen Stadt, persönlich erfahren. Sie ist unvergeßlich. Und was dort angeht, sollte das mit unsern deutschen Verhältnissen so ganz unvereinbar sein? Ich meine, an der Beseitigung dieses schönen Brauches war weniger die Macht der Umstände, als eine gewisse Nüchternheit des öffentlichen Geistes um die Mitte unseres Jahrhunderts schuld. Jetzt ließe er sich wohl unbedenklich wieder herstellen. Es brauchen nur ein paar verständige, d. h. den Vorteil wahrnehmende Stadtkollegien mit gutem Beispiele voranzugehen, es brauchen nur einige Verschönerungs-, Fremdenverkehrs- und ähnliche Vereine die Sache in die Hand zu nehmen, und unserem öffentlichen Leben, das an Musik schon ohnehin genug andere, schlechterdings unrettbare Einbußen erduldet, wäre zum mindesten für gewisse Fest- und Feiertage ein überaus anheimelndes Stimmungsmoment zurückerobert.

Der Abendchoral, der zur Sammlung nach des Tages Hast und Arbeit einlädt, bringt mich auf sein weltliches Seitenstück: das Ständchen. Zu Anfang des Jahrhunderts war es noch durchaus keine ungewöhnliche Erscheinung. Es wich erst den Polizeivorschriften zur Wahrung der Nachtruhe, nachdem ihm die Abnahme des Guitarrenspiels in Deutschland schon großen Abbruch zugefügt hatte. Auch das instrumentale Ständchen, die „Abendmusiken“ unserer Klassiker, hörten auf, und als Brahms die Serenade wieder aufnahm, dachte er nicht mehr daran, eine

Form der „Gebrauchsmusik“ zu erneuern, sondern ein neues Genre in den — Konzertsaal einzuführen. Gleichwohl scheint es mir nur eines kräftigen Anstoßes zu bedürfen, um das Ständchen wieder zu einem unerläßlichen Programmpunkt unserer öffentlichen Festlichkeiten zu erheben. Zum Teil ist es als solcher heute schon in Geltung. Aber der Fehler liegt dann darin, daß man bei dieser Gelegenheit beliebte Opern- oder Operettenmelodien aufspielt, statt Gelegenheitskompositionen im guten Sinne, d. h. Werke, die schon von vornherein für den bestimmten Zweck entworfen und durchgeführt sind. Der freie Himmel, die meist beschränkte Zahl und Wahl der Instrumente, die Tageszeit, die Absicht des Einlullens oder des Ermunterns: all das wird die besonderen Lebensbedingungen und Differenzierungsumstände für eine Literatur ausmachen, die der Hauptsache nach erst neu geschaffen oder aus völliger Vergessenheit gerissen werden muß. Das ist ein ergiebiges Feld für Melodisten und Instrumentierungskünstler! Hier könnte auch eine kleinere Begabung sich in erfreulicher Weise zur Geltung bringen. Aber unsere tüchtigsten Komponisten glauben nun einmal, es sei kein Heil außerhalb des Konzertsaals und überlassen alle „Gebrauchsmusik“ den Musikanten der gewöhnlichsten Sorte, unbelehrt durch das Beispiel der bildenden Künstler, die, indem sie auf dem Felde des Kunstgewerbes die Führung ergriffen, wie jedermann weiß, einen sehr bedeutsamen Umschwung herbeigeführt haben.

Ähnlich steht es um alle andere Musik, die zu unseren Festen erfordert wird. Bei Hochzeiten und Begräbnissen wurden in früherer Zeit fast stets für den besonderen Fall geschriebene Stücke gesungen, wogegen man heutzutage, wenn dabei überhaupt musiziert wird, immer wieder zu „Treulich geführt“ oder „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ seine Zuflucht nimmt. Märsche, Tänze und dergl. entlehnt man jetzt fast allgemein aus Opern und Operetten oder man greift zu unterwertigen, auf den Geschmack von Biergartenbesuchern zugeschnittenen Pro-

dukten. Man nimmt in Wirklichkeit von der Bühne, was diese selbst nur als das Bild der Wirklichkeit nachzuahmen glaubt! Der Priestermarsch aus der „Zauberflöte“, „Vorwärts mit frischem Mut“ aus „Fatinitza“ bezeichnen hier die gebräuchlichsten Hauptinventarstücke für die unterschiedlichen Gelegenheiten. Und was für Verstöße gegen den Geschmack und Takt da begangen werden, wenn man z. B. einem toten Kunstmakler wie Pollini den Trauermarsch für — Siegfried aus der „Götterdämmerung“ zur Leichenfeier aufspielt! Die Auswahl ist beschränkt, gutes Neues einfach nicht vorhanden, weil man auch auf diesem Gebiet den Gassenhauerkomponisten konkurrenzlos freien Spielraum läßt und trotzdem die künstlerische Leistungsfähigkeit der Stadtkapellen u. s. w. sich im allgemeinen merklich hebt. So trägt gerade die falsche Vornehmtuerei unserer Tondichter dazu bei, den Geschmack des Publikums und die Herrschaft gehaltloser Machwerke aufrecht zu erhalten. Wir haben auch hier zu viel art pour l'art und zu wenig Kunst fürs Leben. Ehe das unsere Musiker begriffen haben und die notwendigen praktischen Folgerungen aus dieser Einsicht ziehen, wird an eine herzerfreuliche neue Blüte ihrer Kunst, so meine ich, schwerlich zu denken sein. Durch eine neue, engere Fühlungnahme mit dem Leben wird es vielleicht gelingen, manche uns heute noch unmusikalisch dünkenden modernen Elemente dieses Lebens mit Ton zu durchsetzen oder mit einer klingenden Sphäre zu umweben. Eichendorff sagt: „Es schläft ein Lied in jedem Dinge“. Wohl, so gelingt's einem Genie der Zukunft am Ende auch, die hier innewohnenden Klänge feinhörig zu erlauschen und künstlerisch zu gestalten.

---

2. Papierne Musik.

Neulich blätterte ich im Klavierauszuge der Oper „Das Glück“ von Procházka, worin auf das Zauberwort einer gütigen Fee mit einem Mal die holden Stimmen des Waldes erklingen sollen. Gleich zu Beginn aber dieses idyllischen Tonsatzes teilt uns eine Fußnote philologisch gewissenhaft mit, der Komponist habe seine Vogelrufe einem Aufsatz über Vogelstimmen entnommen, der in dem so und so vielten Jahrgange einer gewissen Musikzeitung erschienen sei. Also: er ist nicht selbst hinausgegangen in den Wald und hat die dort gewonnenen Eindrücke dann zu einem Stimmungsbilde gestaltet, sondern er hat sich seine Motive „aus dem Büchel“ geholt. Seine Schilderung der lieblichen Waldmusik ist nicht dem Leben abgelauscht, sondern am Schreibtisch, bei der Lampe von Papier zu Papier gebracht worden.

Was ich hier als einen drastischen Fall anführe, bildet keine bloße Ausnahme. Es bietet mir nur den auffälligen Anhaltspunkt, einen weitverbreiteten Mangel bei unsern Musikern festzustellen und den Wunsch zu äußern, daß hier wenigstens durch Selbsterziehung Wandel geschafft werde. Die Zeiten sind doch wohl längst vorüber, wo der Dichter, indem er irgend ein klassisches Muster befolgte, mit angelesenen Gedanken und Empfindungen Einfluß auf die Nation gewinnen wollte. Selbstgeschautes, Selbstdurchgefühltes verlangen wir von ihm. Und den jungen Maler lassen wir nicht etwa bloß in Bildergalerien hocken, wir schicken ihn mit seinem Skizzenbuch ins Freie, ins Leben, ins Sein hinaus. Nur bei dem Bildungsgange des Musikers ist dergleichen nicht vorgesehen, weil man fälschlich meint,

die Natur, das Leben bilde keinen Nährquell seiner Phantasie, es könne ja seine Fertigkeit in Kontrapunkt und Harmonie nicht fördern. Man verweist ihn immer nur auf die kunstmäßig gebrauchten Instrumente, auf die Eindrücke, wie sie in den geschlossenen Räumen des Theaters, des Konzertsaals, des Musikzimmers zustande kommen. Freiluft-Musik ist verpönt, gilt als pöbelhaft, wird nicht ernst genommen. Was Wunder, wenn der einseitig in seiner Stubenatmosphäre herangebildete Konservatorist mit tauben Ohren an den tausend lauten oder leisen Klangphänomenen vorübergeht, die das Leben, die Natur erzeugt, wenn sich in ihm die Fähigkeit verkümmert, sie zu belauschen, wenn er der unmittelbaren Hörkenntnisse ermangelt und die Stimme des Lebens nur aus ihren vom Geiste des Tonmeisters bereits umgeprägten Abbildern in der Kunstmusik kennen lernt? Daher das viele Formelhafte, Phraseologische, Lebensfremde in unserer Musik. Viele Komponisten könnte man mit jenen großstädtischen Schulkindern vergleichen, die in ihren Stilübungen von Bergen, Nachtigallen, Almen und Sonnenaufgängen reden, ohne diese Herrlichkeiten je selbst gesehen oder gehört zu haben. Wo aber die rechte Anschauung fehlt, da stellt die Phrase zur rechten Zeit sich ein.

In der Tat macht sich der Mangel an deutlichen Erinnerungsbildern aus der Klangwelt gerade beim Musiker in erschreckender Weise immer mehr bemerkbar. Dem alten Mönch Notker in St. Gallen gab das Rauschen eines Mühlrades den Refrain einer Sequenz ein, und auch Franz Schubert hat, wie jedermann weiß, dieses Geräusch in seinen Müllerliedern musikalisch nachgebildet. Beide waren gute Beobachter, und wir könnten aus dem bloßen Gang ihrer Melodie — dort ↘‿↗, hier ↗⁀↘ — mit Sicherheit schließen, daß jener ein unterschlächtiges, dieser ein oberschlächtiges Mühlwerk vor sich hatte, auch wenn wir nicht wüßten, daß in ihren Heimaten hier diese und dort jene Art bis zum heutigen Tage die gebräuchlichen sind. Aber wie manches Mühlenrad haben wir seither auf dem kühlen Grunde

eines Klavierbasses gehen hören, das nicht der Wirklichkeit abgelauscht war, sondern bei näherem Zusehen sich als eine Variante des Schubertschen Notenbildes herausstellte! Ohne diese beschämende Unerfahrenheit im Reiche der Naturklänge hätte es nicht kommen können, daß man z. B. die glucksende Wiedergabe des Heimchengezirps durch Goldmark als ein „Kabinettstück der Tonmalerei" so vielfach priese. Ob diese Lobredner wohl je eine Grille zirpen hörten? Umgekehrt: wie viele hatten ein Ohr dafür, wie gut z. B. Karl Weis den ganz eigentümlichen Klang des Goldes, zum Unterschied etwa vom Silber oder Kupfer, in seiner musikalischen Schilderung getroffen hat? Zwar versteht sich von selbst, daß die strenge Bildnisähnlichkeit an sich noch keinen künstlerischen Wert ausmacht. Eine Pastoralsymphonie ist kein Lehrbuch des Vogelgesanges für den Forstgebrauch. So wie Wagners Waldvögelein, singt in der Wirklichkeit kein Vogel. Aber wir vernehmen in der Melodie doch deutlich gewisse kennzeichnende Eigenschaften des Goldammerrufes und des Amselschlages, und dadurch überzeugt die Weise. Ebenso beruht das Suggestive der Tonkunst zumeist auf treuer Beobachtung der Urphänomene. Glaubt jemand, daß Wagner das Schmieden des Notungschwertes, den Jubel und Trubel des Volksfestes, das Treiben der Seeleute, das Schwälen und Züngeln der Flammen, die laue, lauschige Sommernacht im Park so wundervoll in Tönen hätte schildern können, wenn er alle diese und ähnliche Vorgänge und Stimmungen nicht mit wachen und scharfen Sinnen in sich aufgenommen hätte? Aber wie viele unsrer aus dem Konservatorium hervorgegangenen jungen Tonsetzer haben je aufmerksam in einer Schmiede gesessen, sind je mit einer Schifferbarke statt mit dem Salondampfer aufs Meer hinausgefahren, haben den besonderen akustischen Wirkungen der Volksmusik im Freien Beachtung geschenkt, haben die Heimlichkeiten des schweigenden und des rauschenden Waldes, des stillen und des fließenden Gewässers zu erlauschen gelernt? Es haben sich in unserer Musik gewisse

typische Formeln für Wellenkräuseln, Blätterflüstern, Rossestampfen, Feuerwabern u. s. w. herausgebildet, womit der Tondichter umgeht wie die alten Skalden mit den „Kenningen", den stehenden Umschreibungen der einfachsten Begriffe. So bekommen wir so häufig nur Musik aus zweiter Hand, hört der Musiker nicht mit dem eigenen, sondern mit dem Ohre anderer, zumeist Richard Wagners in die Welt hinein. Was Wunder, wenn wir allgemach das bange Gefühl einer Erstarrung des musikalischen Klanglebens bekommen, dem auch die scharfe Würze mancher überraschenden, aber doch nur künstlich zusammengesetzten Tonfarben in neueren Kompositionen nicht abhelfen kann! Die „Rückkehr zur Natur" ist kein leeres Schlagwort, wenn man darunter mehr versteht, als eine neue Kinder- und Volksmelodieenmode. Die Natur hat keine stereotypen Formeln, aber unzählige Nüancen . Dieselbe Landschaft in den verschiedenen Farbentönen, den verschiedenen Beleuchtungen, wie sie Witterung, Jahres- und Tageszeit bedingen, bietet ein Bild mannigfaltigster Verschiedenheit, und ebenso klingt für den aufmerksamen Lauscher die Welle anders im waldigen Tal, anders in der Ebene, anders — nicht nur der Stärke nach — im Strom, singt der Wind eine andere Weise im Hain, im Garten, auf der flachen Heide.[1]) Und wo genau die nämliche Erscheinung zu Grunde liegt, kommt als wichtige differenzierende Macht die besondere Beschaffenheit des beobachtenden Geistes hinzu. Man höre, wie verschieden Wagner im „Ring" oder Liszt in der „Lorelei" den gleichen musikalischen Eindruck darstellen, den sie beide vom Wogen des Rheins empfingen.

---

[1]) Die Szene am Bach in Beethovens Pastoralsymphonie ist nach Riemanns Vermutung aus der tiefen Lage der den Wasserlauf malenden Streicher in den Wald verlegt. „Daß es sich nicht um ein überKies rieselndes Bächlein, sondern um einen respektablen Bach handelt, machen uns die Achtel der Bewegung der ersten vier Takte klar, und auch so etwas wie dicht auf seinen Spiegel herabreichende grüne Zweige scheinen die die Bewegung der zweiten Violine und Bratsche in der tieferen Oktave mitmachenden Celli zu bedeuten."

Schwieriger, weil ohne eine Unzahl von Notenbeispielen nicht klar zu machen, wäre es, die Wichtigkeit genauer Sachkenntnis auch bei der Wiedergabe menschlicher Lebensäußerungen in Tönen zu erörtern. Schon die alten Florentiner Meister haben dem Musiker geraten, statt sich in kontrapunktistischen Spielereien zu verlieren, gut darauf acht zu geben, wie die Verschiedenen sprechen, der Liebende zur Geliebten, der Fürst mit dem Untertanen, der Bittsteller, der leidenschaftlich Bewegte u. s. w. Darüber lachten die Schulmeister und lachen sie noch heute. Aber es ist kein Zufall, daß Gluck, der Förstersohn, das Weben der Natur im „Orpheus“ und in der „Armida“ so überzeugend wiederzugeben verstand, daß uns diese Teile seiner Opern heute noch entschieden als die lebensvollsten anmuten. Es ist auch kein Zufall, daß wir bei Mozart, dessen Jugend zwischen Notenpult und Konzertsaal verflog, der selbst auf seinen vielen Reisen nicht viel zum Fenster des Kutschwagens hinaussehen durfte, sondern immerzu „studieren“ mußte, keinen Wiederklang von Naturstimmungen begegnen, daß er aber, von klein auf mit Leuten der verschiedensten Art in Berührung gekommen, sich als unvergleichlicher Kenner derjenigen Empfindungen bewährt, die der Verkehr der Menschen untereinander auslöst. Nicht nur die Sprache der Geberde, sondern auch, ja bei uns geberdenarmen Nordländern vorzugsweise, der Tonfall und das Tempo der Rede wird dem Tonkünstler reiche und fruchtbare Anregungen vermitteln. Wie hat sich doch auf diesem Wege der Naturbeobachtung aus der Schablone des Rezitativs die musikalische Diktion bis zu dem freien, natürlichen Sprachgesang Richard Wagners entwickelt, und wie sehen wir diese Freiheit in manchen neueren Werken zur Willkürlichkeit entarten, weil die Melodienbildung nicht von lebendiger Kenntnis der Natur geleitet wird! Diese Kenntnis, die Erfahrung am Leben selber würde unsre Komponisten vor so manchen absonderlichen Tonschritten bewahren, die der wirklichen Ausdrucksweise des Menschen bei solchen Seelenzuständen keineswegs mehr ent-

sprechen. Sie würde sie anderseits befähigen, das Natürliche, Psychologische, Lebenswahre in den Schöpfungen unserer Großmeister besser zu verstehen und zu genießen. „Sieh dich tüchtig im Leben um wie auch in den übrigen Künsten und Wissenschaften!“ — so riet Schumann. Seither ist manches anders geworden, unsere besseren Musiker sind nicht mehr einseitig beschränkt zwischen Noten und Instrumenten, sie empfangen durch die Poesie, durch Malerei und Plastik gern wertvolle Anregungen, Erweiterungen ihres geistigen Gesichtskreises, Abbilder des Lebens. Aber um so weniger lernen sie die Kraft schätzen und nutzen, die dem schaffenden Künstler aus der Berührung mit dem Leben selber zuströmt. Hier ist eine bedeutsame, erzieherische Aufgabe zu leisten, hier ist, was jetzt dem glücklichen, aber durch unsere Verhältnisse hier immer mehr eingeengten Zufall überlassen blieb, mit Bewußtsein anzustreben. Gewiß, daß die Phantasie des begabten Menschen vieles im Nu erfaßt, was andern erst durch lange, sorgsame Beschauung kund wird. Gewiß, daß beim Schaffen von Kunstwerken die gestaltende Kraft der Phantasie den Ausschlag gibt. Aber diese Kraft kann doch erst wirken, wenn sie mit einem immer neu gespeisten Schatz von Erinnerungsbildern der Erfahrungen von der Wirklichkeit arbeitet. In der Poesie, in den bildenden Künsten lernt man das wenigstens jetzt begreifen, wenngleich auch hier dieser Erkenntnis in unserm Literaten- und Ästhetentum lange noch nicht ernst genug entsprochen wird. In der Tonkunst ist die Naturentfremdung noch größer, weil auch die Erkenntnis von ihren Gefahren noch meistens fehlt. Eine Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste des Lebens — das muß ein großes unserer Ziele sein.

3. Kunstpietät und Pietismus.

I.

Es gibt viele Menschen, die es mit der Kunst halten, wie mit der „guten Stube", die immer schmuck im stande, sauber geputzt und fein abgeschlossen bleibt, in die man nur bei besonderen Anlässen hineindarf und deretwegen man Gemütlichkeit und Schönheit in den eigentlichen Wohnzimmern opfert. So kommen mir auch diejenigen vor, welche von einem vermeintlich aristokratischen Standpunkt alle Bestrebungen auf Vervolkstümlichung der Kunst als unfruchtbar, ja für den Gegenstand unseres Bemühens herabwürdigend bezeichnen. Nicht daß ich sie mit gleicher Entschiedenheit wie die Banausen bekämpfen möchte: das hieße einer Gemeinde edeldenkender, aufrichtiger Freunde der Kunst eine Genossenschaft kündigen, die uns das Heer jener Flachköpfe, welche das aufgefangene Schlagwort vom Popularisieren ohne Nachdenken durch alle Gassen schreien, nimmer ersetzen könnte. Aber gerade, weil die eben gekennzeichnete Auffassung einem hochachtbaren, idealen Sinne entspringt, ist es zum Wohle der praktischen Kunstpflege notwendig, sich mit ihm kritisch auseinanderzusetzen, das heißt: die Grenzen der Berechtigung jener Ansicht sorgfältig aufzusuchen und deutlich abzustecken.

„Man kann der Kunst nicht helfen," schrieb mir neulich jemand, den ich schätze, mit Beziehung auf sogenannte Volkskonzerte bei Tischen, „indem man sie dem Volk als Genußmittel neben Speis und Trank präsentiert, sondern indem man dem Volke Andacht empfinden lehrt vor ihr, als einem hoch über dem Alltagsleben stehenden Göttlichen. Uns sei die Kunst

nicht eine Erfrischung, mit der des Gaumens zusammenhängend, sondern ein Weihetrank, wie das Blut des Herrn, das wir bei der Kommunion genießen. Spenden wir sie als den Gral, das Volk aber ist seines Glückes erst wert und würdig zu machen. Aller Segen kommt von oben. Soll die Musik segenbringende Wirkung ausüben, so muß sie über der gewöhnlichen Atmosphäre des zu Segnenden stehen. Dem Volke von der Kunst Begriffe als von etwas besonderes Weihevollem und Verklärtem beizubringen, ist unsere wahrhaftige Aufgabe." Das klingt allerdings sehr wacker und überzeugend, — nur nicht für den, der gelernt hat, das Ideal in den Dingen, nicht über den Dingen zu suchen, denn der will die Kunst nicht vom Leben trennen und in die „gute Stube" verweisen, sondern das Leben selbst durch die Kunst verschönern und heiligen. Jene zur Mystik hinneigenden Idealisten vergessen in der Regel, daß es neben der „Gipfelkunst", die sie allein im Auge zu haben scheinen, eine volksmäßige Kunst gibt, und daß die Versuche zu popularisieren sich fast ausschließlich auf diese volksmäßige Kunst bezogen haben.

Es wird also alles auf eine sichere Bestimmung des Begriffes der Volksmäßigkeit ankommen. Zunächst: wer gehört zum „Volke"? Richard Wagner hat es als die Gesamtheit jener bezeichnet, „die eine gemeinsame Not empfinden". Der Kunst gegenüber bedeutet also Volk etwa die Gemeinschaft aller, die ein Bedürfnis nach künstlerischen Eindrücken hegen. Leute, die ein Buch, ein Konzert- oder Galeriebillet aus andern als aus künstlerischen Absichten kaufen, wird es natürlich immer geben, wir haben durchaus keine Mittel, sie fernzuhalten. Auf sie wollen wir überhaupt nicht wirken. Sehen wir ferner ab von den sogenannten Fachleuten, so bleibt doch immer noch ein beträchtlicher Rest von Menschen, die für die Kunst interessiert und empfänglich sind, und diese bilden das Volk in unserem Sinne.

Natürlich ist das eine recht ungleichartige Masse. Da sitzen

einige, die man schon fast als Kenner bezeichnen könnte, dort in breiter Schicht solche, die kaum mehr als einigen guten Willen mitbringen. Ein Publikum, ebenso verschieden an Bildung wie an Besitz und geistiger Auffassungskraft. Und zwar hängt diese Kraft und jene Bildung ganz von den jeweiligen Ortsverhältnissen ab. Es gibt Gegenden, besonders in Mittel- und Norddeutschland, wo auch die Arbeiter und Kleinbürger eine ansehnliche Geistesentwicklung und also vielfache geistige Interessen zeigen. Es gibt andere Städte, wo diese Stände im Durchschnitt arg versumpft sind und als eigentliches „Volk" vor der Kunst kaum mitzählen können. Schon diese Erwägung sollte uns zur Vorsicht bei allen verallgemeinernden Sätzen auf dem Gebiete der Kunstpflege mahnen. Während also in A. ein populäres Konzert nicht über den Kreis des Volksliedes und guter Tanzmusik hinausgehen darf, kann man in B. schon getrost eine Haydnsche Symphonie und etwas von Schubert zu bieten wagen, anderwärts vielleicht sogar schon Beethoven und Schumann. Wir sehen, der Begriff des Volksmäßigen, d. h. des dem Volke Gemäßen, ist schwankend und von mannigfachen individuellen Umständen bedingt. Ja, er wird an demselben Orte sich wandeln, sich erweitern, sobald sich die geistige Ebene infolge andauernder popularisierender Kunstbestrebungen zu heben beginnt. Beethovens Fünfte kann heute schon da und dort als volksmäßig gelten, wo sie vor einigen Jahren noch als einsame Gipfelkunst angesehen ward. Und gar viele der heute populären Werke sind zur Zeit ihres ersten Erscheinens „Kaviar fürs Volk" gewesen und nur von einem engen, bevorzugten Kreise, wenn nicht verstanden, so doch wenigstens geschätzt worden.

Es ist überhaupt ein großer Irrtum, zu glauben, die Werke unserer Großmeister seien ihrer Mehrheit nach hochheilige, apokalyptische Offenbarungen, an die nur der Eingeweihte in stummer Verehrung herantreten dürfe. Soll man zuvor fasten und beten, ehe man Goethes Liebeslyrik zu lesen beginnt? Ist es

ein Verbrechen, zwischen zwei Haydnschen Quartetten einen frischen Trunk zu nehmen, da doch die Spieler zu des Meisters Zeiten gleich ihm nach den einzelnen Sätzen vielleicht, o pfui, geschnupft haben? Und Franz Schubert, dessen schönste Lieder bei qualmender Pfeife entstanden sind, wie würde der lachen, wenn er's erlebte, daß unsere Ideologen alles den schnöden Gaumen Letzende gebannt wissen wollen, bevor man das Haidenröslein, den Lindenbaum oder den Wanderer singt! Sollte das Gläschen Wein, das bei der Konzeption so mancher göttlichen Idee mitwirkte, diese selbe Idee entehren, sobald sie in die Öffentlichkeit tritt? Weg doch mit solcher gespreizter Prüderie! Wenn wir in der öffentlichen Kunstpflege das Essen und Trinken in den Vortragspausen verpönen, so geschieht das einfach wegen der damit verbundenen Störung und wegen der Schwierigkeit, im gegebenen Augenblick die Ruhe und Ordnung wieder herzustellen. In den Landstädten bei uns sind aber in der Regel nur Tischkonzerte möglich, und die Disziplin ist dabei gewöhnlich durchaus lobenswert. Gespeist wird nur in der großen Pause, beim Beginn des Vortrags schließt man die Tür, und das Publikum folgt den Darbietungen meist mit so gespannter Aufmerksamkeit, daß es ganz vergißt, sich körperlich zu laben. Und wenn wirklich ab und zu einer, der etwa den Faden des Verständnisses verloren hat, sich über eine rätselhafte Stelle mit einem herzhaften Schluck aus dem Glase hinweghilft, so stört mich das als Nachbar nicht viel mehr, als wenn er mit gelangweiltem Gesicht auf seinem Platze rutscht oder nach irgend einer Schönen im Saale herumäugt.

Die ideale Forderung einer voll verstehenden, voll auffassenden Hörerschaft gilt in der grauen Theorie; in der Praxis ist sie undurchführbar. Selbst ein Parterre von Kennern wird ihr nicht entsprechen, denn auch der Kenner naht einem Kunstwerke nicht immer und unbedingt, um sich von ihm bis ins tiefste ergreifen zu lassen. Es gibt ein wunderbares Vermögen des menschlichen Geistes, seine Aufmerksamkeit auf ganz be-

stimmte Seiten einer Erscheinung zu richten und alle andern Ausblicke wie durch Vorhänge willkürlich zu verschließen. Man kann sich einmal dem Gesamteindrucke eines Tonstückes hingeben, man kann es aber auch nach gewissen besonderen Gesichtspunkten verfolgen, in Bezug auf formalen Aufbau, thematische Entwicklung, Deklamation, Instrumentation, im Vergleich mit verwandten Werken u. s. w. Und es ist gut, daß man das kann. Denn müßte einer, so oft er etwa die neunte Symphonie hört, unumgänglich den ganzen ihr innewohnenden Gemütsvorgang jedesmal voll durchempfinden, so käme er nie zu einer genauen Kenntnis des technischen Gefüges, wie sie der ausführende Künstler braucht, weil niemand die seelische Durchschütterung so oft vertrüge, wie nötig ist, um das Werk bis zur vollständigen Einprägung ins Gedächtnis vorzunehmen. Man weiß, wenn man ein Werk studierenshalber spielt, von früher her oft genau, welche Macht des Ausdrucks darin liegt, aber man hat zuweilen das Organ für die Gefühlswirkung gleichsam ausgeschaltet und die Phantasie gerät in keine Schwingung. Nur dank dieser Beschränkbarkeit unserer künstlerischen Aufnahmskraft ist es möglich, Musikproben mitzumachen, weil sonst die fortwährenden Unterbrechungen des Gedankenflusses unerträglich würden. Bei der Aufführung selbst stößt man dann sozusagen die Läden vor den Fenstern des Geistes auf, läßt das helle Licht der Kunst hereinfluten und die Fülle der seelischen Affekte darin auflösen.

Was der Fachmann auf Proben oder durch häusliches Studium sich erwirbt, das lernt der Laie durch häufiges Hören guter Aufführungen. Der Hauptfehler unserer Musikpflege scheint mir darin zu liegen, daß wir die Konzert- und Theateraufführungen immer bloß als ästhetische Andachtsübungen auffassen statt als Lernabende, bestimmt, uns zunächst mit den Äußerlichkeiten des Kunstwerkes vertraut zu machen. So angesehen, würde sich die große Zahl der Konzerte in unsern Musikhauptstädten rechtfertigen (so viele Abende mit echter

Feststimmung wären unnatürlich), und in diesem Sinne bin ich auch für gekürzte Aufführungen umfangreicher Werke eingetreten. Wir rufen in schwierigen Fällen dem kunstfreundlichen Laien nicht mit Donnerstimme zu: „In den Staub, elende Kreatur!", wir wollen nicht, daß er vor dem Kunstwerke sich in gedankenloser Zerknirschung wälze wie der Kirgise vor seinem Fetisch. Sondern freundlich treten wir zu ihm und sagen: „Du wirst die Schöpfung eines großen Meisters hören. Sammle dich und paß auf! Du wirst zwar zum ersten Mal kaum alles begreifen, aber das darf dich nicht abschrecken. Kommt Zeit, kommt Rat." Zuletzt geben wir ihm noch ein paar kurze Fingerzeige fürs Nötigste, und überlassen ihn für ein Weilchen seinem Schicksal.

Der gewöhnliche Hergang ist dann der: Aus der Flut des Unverstandenen tauchen einige Stellen wie Inseln auf, deren rein sinnliche Schönheit entschiedenes Wohlgefallen erweckte. Diese Stellen dienen dem Laien bei der nächsten Wiederholung als Orientierungspunkte. Neue treten hinzu. Die Lücken des Verständnisses zwischen den Oasen füllen sich, bald sind ganze zusammenhängende Stücke in ihrem Gedankengange klar — und plötzlich blitzt, unberechenbar wann und wo, die Erkenntnis auf, daß sich's in diesem Werk um mehr handle, als um ein bloßes meisterhaftes Spiel mit melodischen Gebilden. Die seelische Bedeutung geht dem Hörer auf: je tiefer, verwickelter und feiner dieser seelische Gehalt, je ungeübter oder schwungloser die Phantasie des Hörers ist, um so unvollkommener, reicher an Lücken, oder später. So haben wir alle, Fachleute und Laien, die meisten Kunstwerke kennen und lieben gelernt, so sind sie uns durch häufigen Verkehr auf du und du zu teuren Gefährten unseres Lebens worden und beanspruchen durchaus nicht, daß wir ihnen mit salbungsvoller Pose, als verzückte Kunstbetbrüder begegnen.

Allerdings eine Anzahl von Kunstwerken gibt es, zu denen wir ein richtiges Andachtsverhältnis eingehen. Das sind jene,

die nicht Empfindungen wecken, wie sie im täglichen Leben, wenn auch vielleicht mit geringerer Stärke, zur Geltung kommen, sondern die aus Gefühlen erwuchsen, wie sie nur Ausnahmsmenschen in den Flutstunden ihres Geistes eignen und derer zu genießen andern nur selten einmal vergönnt ist. Solchen Eleusinien gegenüber dürfen wir's an der gehörigen Weihe nie fehlen lassen. Oft erzwingen sie sich ja suggestiv die gehobene Stimmung aus eigener Kraft. Es wird auch keinem einfallen, sie je populär machen zu wollen. Nur hüte man sich, andere Werke künstlich mit einem geheimnisvollen Nimbus zu umhüllen, die dessen vor gesunden Sinnen nicht bedürfen und denen wir uns auf eine weit herzlichere Weise nähern können, ohne ihrer Würde etwas zu vergeben und ohne uns einen unnatürlichen Zwang anzutun.

II.

Es gibt unter den Kunstpflegern bekanntlich eine Partei, die da meint: die Kunst sei im Grunde doch nur für ein paar Auserwählte, ein paar, sagen wir „Fachleute" da, der übrige „Pöbel", der unsere Theater, Konzertsäle und Galerien füllt, sei eben gut genug, um durch sein Erscheinen, d. h. durch sein Eintrittsgeld künstlerische Veranstaltungen überhaupt zu ermöglichen. Diese Partei geht von der nicht unrichtigen Beobachtung aus, daß es Werke gibt, die ihrem Gedankengehalt und der Gestaltung nach über das Fassungsvermögen einer so großen Zahl von Menschen weit hinausgehen, als erforderlich sind, um solche Veranstaltungen zu gewährleisten. Bleiben wir bei meinem musikalischen Ressort: an Werken wie der H-moll-Messe, dem „Tristan" oder dem A-moll-Quartett op. 132 würden alle Popularisierungsversuche, sofern sie auf ein wirkliches Verständnis, nicht auf ein Gefallen an Äußerlichkeiten abzielen, unbedingt scheitern.

Indessen wär's arg übertrieben, behauptete man: alle oder auch nur die meisten echten Kunstwerke seien dieser Art. Wir

glauben vielmehr, es dürften sich, selbst wenn man von den auf volkstümliche Wirkung ausgehenden Werken absieht, wohl die meisten dem Verständnis weiterer Kreise erschließen lassen, wenn die Sache nur geschickt und tatkräftig angefaßt wird. Man braucht dem „L'art pour l'art" gegenüber nicht in den Gegensatz zu verfallen und die intimsten und schwierigsten Schöpfungen feinstorganisierter Künstlernaturen gleich zum täglichen Geistesbrot für Hinz und Kunz verbacken wollen. Aber man muß als rechtschaffner Kunstpionier auf die Weckung und Belebung des künstlerischen Bedürfnisses, auf die Erziehung zum Kunstgenuß im Volke hinarbeiten, man muß, indem man den Zugang zum Kunstwerk erleichtert und ebnet, die Masse der „Besucher" zum urteilsfähigen „Publikum" heranbilden helfen.

In dieser Hinsicht hat man sich — wer möchte das leugnen — in den letzten Jahren nicht wenig bemüht. Wir haben nicht bloß zahlreiche gute und billige Ausgaben und Reproduktionen der klassischen Werke, sondern auch gute und billige Aufführungen und Ausstellungen erhalten und bekommen deren immer mehr. Wohlfeile gedruckte „Führer" gehen dem Novizen im Theater-, Konzert- und Bildersaal an die Hand oder helfen ihm, die Erinnerung an das Gehörte und Geschaute zu erneuern. Auch einleitende Vorträge mit lehrreichen Erklärungen sind in der populären Kunstpflege gar nichts Seltenes mehr, wenn auch das Vorgehen Zumpes noch vereinzelt dasteht, der vor der Aufführung der Schillings'schen „Ingwelde" in Schwerin einen öffentlichen Vorbereitungsabend abhielt und dabei die Anwesenden durch Wort und Beispiele (am Klaviere) mit den beachtenswertesten Schönheiten und Charakterzügen des Werkes bekannt machte. Möge dieses sehr zweckdienliche Verfahren auch anderwärts, wo es sich um das Eintreten für ein verwickeltes künstlerisches Erzeugnis handelt, sinnvolle Nachahmung finden.

Alles Verständnis beruht auf ordentlicher Kenntnis, und diese Kenntnis setzt Gelegenheit zum Kennenlernen voraus.

Aber es ist nicht genug, diese Gelegenheit durch Verbilligung des Genusses zu vermehren, womit manche schon alles zu tun meinten. Bei Vorstellungen und Konzerten kommt's wahrlich doch auch auf die kluge Wahl des Programms an, und gerade hierbei begegnen wir den zahlreichsten Mißgriffen. Die einen schätzen ihr Publikum zu hoch ein und bieten ihm Stücke, deren Genuß von einer bedeutenden geistigen und technischen Vorbildung abhängt, die andern schätzen's zu niedrig ein und setzen ihm unter der Marke der Volkstümlichkeit glatte Banalitäten vor. Beide aber pflegen ihm, wenn nicht dem Gehalt, so doch der Menge nach zu viel zuzumuten. Kurz gesagt: unsere Theatervorstellungen und Konzerte dauern in der Regel zu lange, sowohl in Anbetracht der geistigen Spannkraft wie mit Rücksicht auf die nun einmal herrschenden Lebensverhältnisse. Darüber hilft uns kein theoretisches Wenn und Aber und kein noch so ehrlich wohlmeinender Idealismus hinweg.

So verschieden die Aufnahmefähigkeit der einzelnen in Bezug auf musikalische Genüsse sein mag — zweieinhalb bis höchstens drei Stunden werden die Spanne sein, innerhalb deren ein Normalmensch szenischen Darbietungen ohne Ermattung aufmerksam folgen kann. In Konzerten und namentlich in solchen, in welchen rein instrumental musiziert wird, dürfte die äußerste Grenze, bis zu der von eigentlichem Genuß gesprochen werden kann, etwa anderthalb Stunden sein. Man sehe die Sache nur nicht immerzu vom Standpunkte des Kunstsportlers an, der sich auf Genußrekorde trainiert hat, und schenke der Heuchelei der Bildungspharisäer keinen Glauben, sondern bedenke kühlen Blutes, was wohl ein Mensch, der vom Morgen ab in seinem Amt oder Beruf sich redlich plagen mußte, des Abends an Nerven daranzusetzen im stande ist. Dabei wird sich ergeben, daß unsere Theater- und Konzertaufführungen jenes oben bezeichnete Maß gar sehr überschreiten, und daß man sich über das jetzt überall bemerkte Nachlassen des Zulaufs bei ernstem Spielplan nicht wundern soll, zumal auch die durch häufigen

Besuch des Theaters und Konzertsaals verursachte Störung der geregelten Lebensweise mit ins Gewicht fällt.

Die jetzt durchschnittlich beliebte Dauer eines Musikabends stammt aus Zeiten, die weit geringere Anforderungen an die Tagesarbeit des Menschen stellten, als der heutige Wettbewerb, aus Zeiten, wo der Sinn der Menschen nicht mit so vielfältigen Interessen belastet war und wo man der schöngeistigen Erholung einen weit umfangreicheren Teil des Daseins widmen konnte. Damals durfte der Künstler sich weit freier und behaglicher dem Spiele seiner Phantasie überlassen, weil seine Aufgabe mit darin bestand, die Zeit angenehm zu vertreiben, wogegen uns die Verhältnisse geradezu zwingen, mit unserer Zeit haushälterisch umzugehen. Daraus würde der Grundsatz für die moderne Kunst folgen, sich möglichster Knappheit zu befleißigen und sich mehr auf Verdichtung zu verlegen als auf Entfaltung. Seltsamerweise sehn wir die Künstler der Gegenwart auf entgegengesetztem Wege; nicht mit Unrecht klagt man bei allen neuen Erscheinungen über Weitschweifigkeit und Übermaß. Der Erfolg der neuitalienischen Einakter beruhte seinerzeit hauptsächlich darauf, daß sie einem Bedürfnis des Publikums nach minder hinhaltenden und zeitraubenden Opern entgegenkamen. Die Künstler werden entrüstet sein, daß man verlangt, sie sollen ihre Phantasie den Schwächen des großen Haufens unterordnen, aber sie vergessen nur allzuleicht, daß auch in früheren Zeiten die öffentliche Kunst sich den herrschenden Lebensformen anpaßte, und daß nur wenige, sozusagen zeitlose Monumentalwerke sich in Widerspruch zu den äußeren Bedingungen der künstlerischen Öffentlichkeit setzten. Und das Unglück liegt eben darin, daß jetzt auch die geringsten Schaffenden Monumentales leisten und sich sub specie aeterni betrachtet wissen wollen. Die Kunst, die mit dem Tag geboren ist, dem bescheidenen künstlerischen Bedürfnis des Tages ehrlich dient und mit ihm verschwindet — die überläßt man ganz und gar den Stümpern und Spekulanten.

Aber selbst in dem Fall, daß unsere Komponisten aus den Zeichen der Zeit die Lehre ziehn und sich eine gewisse räumliche Beschränkung auferlegen: was fangen wir mit den herrlichen Schöpfungen der glücklichen minder eilfertigen Vergangenheit an? Früher griffen die Kapellmeister mit rücksichtslosen Strichen ein, was bei der nummernhaften Anlage und bei den üblichen Repetitionen immerhin anging, bei organisch entwickelten Kunstwerken jedoch den Zusammenhang gröblich verletzte. Diese Erkenntnis hat einem entgegengesetzten Prinzip Geltung verschafft. Unsere Dirigenten erblicken jetzt ihren Ehrgeiz in ungekürzten Aufführungen und zwar nicht nur bei Schöpfungen aus einem Guß, sondern auch bei den mosaikartig zusammengesetzten. Das ist bei Festaufführungen auch wirklich das einzig Richtige, in der Flucht des Alltags, im laufenden Repertoir hingegen ist es unnatürlich und unvernünftig. Unser Publikum wird durch die langen Musikabende übermüdet und immer mehr entwöhnt, Konzert- und Theatersaal als Stätte edler Ergötzung zu betrachten, unsere Sänger und Musiker aber verbrauchen in den enormen Anstrengungen ihrer großen Aufgaben vorzeitig ihre Kraft. Es fällt mir beileibe nicht ein, dem schaffenden Künstler im Gestalten Schranken zu setzen, nur fordere er nicht, daß man im Volk inmitten des gewöhnlichen Werktaglebens die ganze Fülle seiner Gaben auf einmal aufnehme. Man hat Bearbeitungen Shakespeares für die neuere Bühne gewagt; man führt die Dramen Schillers und Goethes immer mit beträchtlichen Kürzungen auf; man wage getrost auch Bearbeitungen der großen Tonwerke für populäre Aufführungen. Wenn man diese mit wirklich künstlerischem Sinn und sorgfältiger Überlegung vornimmt und an die Stelle der vom Kapellmeister in der flotten Hast des Theaterlebens getroffenen Zurichtungen setzt, wäre das ein nicht zu unterschätzender Gewinn. Freilich dürfte solches Bearbeiten nicht bei mechanischen Operationen mit dem Rotstift stehen bleiben, sondern müßte selbstschöpferisch eingreifen, um da und dort an Stelle ausgefallener Glieder

des Ganzen passende Überleitungen zu setzen. Bei Werken lebender Autoren überlasse man die Bühnenbearbeitung — etwa auf Grund der bei den Erstaufführungen gewonnenen Einsicht — am besten dem Komponisten selbst, wiewohl mit dem Umstande zu rechnen ist, daß des Autors von selbst verständliche Befangenheit zumeist der Einsicht hindernd im Wege steht.

Damit komme ich allerdings bei den Fanatikern der Strichlosigkeit übel an, die das Schlagwort ausgeben, daß z. B. vollständige Wagneraufführungen die Zuhörer erfahrungsgemäß weniger ermüden als gekürzte. Ich aber beharre dabei, daß bei dem Streben nach Vollständigkeit nicht allein das Interesse der Kunst, sondern vielmehr noch die liebe Eitelkeit des Bühnenleiters oder Kapellmeisters mitspielt, und daß die ins Treffen geführte Erfahrung mehr dem bei der Aufführung eingesetzten künstlerischen Ehrgeiz entspringt, von dem die Vollständigkeit ja bloß ein Symptom ist. Wer die Mühe nicht scheut, Striche aufzumachen, läßt es auch im übrigen schwerlich an Sorgfalt fehlen, und je besser studiert und herausgearbeitet ein Werk ist, desto leichter faßt es das Publikum, desto weniger müde wird es sich fühlen. Auf die Güte der Aufführung also kommt das meiste an, und die Bedingungen dafür sind beim redlichsten Willen eben nicht überall gleich. Es sieht auf dem Papiere recht stattlich aus, wenn man von der strichlosen „Götterdämmerung" in Bromberg und Rostock liest, aber was besagt es? Die ganze Theorie scheint nur auf einem Trugschluß zu beruhen, denn was hilft es, wenn ich gewisse, das Verständnis fördernde und den Zusammenhang herstellende Partien ausführe, aber infolge der Unzulänglichkeit der Mittel nur so mangelhaft, daß sie selbst wieder unverständlich bleiben? Also nur immer „soweit die vorhandenen Kräfte reichen"! Nicht die Strichlosigkeit sei das Ziel, sondern eine Aufführung, die alle wesentlichen Momente des Kunstwerkes deutlich vermittelt. Nicht das ganze Werk braucht man zu zeigen, wenn es die Verhältnisse nicht gestatten, aber das, was gezeigt wird, muß mit über-

zeugender Plastik hervortreten. Die Grenze aber, wo man auf die Wiedergabe des Werkes lieber verzichtet, weil die beim Aufgebote aller Kräfte — nichts liegt mir ferner, als der Bequemlichkeit Vorschub zu leisten — durchführbaren Teile im Verhältnis zum wirklichen Ganzen nur mehr den Eindruck eines verstümmelten Torso hervorrufen würden, kann nur der persönliche Takt des leitenden Künstlers allein bestimmen.

Die Lehre von der unantastbaren Monumentalität der Kunstwerke führt im alltäglichen Kunstleben zu Unzukömmlichkeiten.

Ich meine drum, daß man in der Praxis zu jener Ansicht zurückkehren müsse, daß ein Kunstwerk, das zur Freude und zum Genuß für sterbliche Menschen geschaffen ist, sich auch den Verhältnissen dieser Menschen anpasse, ein Gedanke, der auch den Chrysanderschen Händelbearbeitungen zu Grunde liegt und vielleicht sogar ihren größten Wert umschließt. Bei Festaufführungen und sonstigen besonderen Gelegenheiten mögen ästhetische und historische Erwägungen uneingeschränkt gelten: für den sozusagen wochentäglichen Kunstbetrieb aber halte ich sie für schädlich, weil sie das Interesse an den künstlerischen Darbietungen eher schwächen als stärken. Geht es fort wie in der Gegenwart, so kann die große Reaktion, die allgemeine Kunstverdrossenheit und Kunstflucht, wenigstens was die öffentlichen Aufführungen angeht über kurz oder lang kaum ausbleiben. Was ich hier sage, sind billige Wahrheiten. Ich würde mich schämen, sie hier wieder auszusprechen, wenn sie in der Praxis nicht leider so oft übersehen würden. Und darüber gebe man sich keinem Zweifel hin, daß immer und um jeden Preis ungekürzte Aufführungen neben dem Guten, das sie den sozusagen Geweihten geben, eine Gefahr haben für die im Volke. Wir wollen es doch nicht zur Kunstheuchelei oder Modemitmacherei erziehen, sondern zunächst einmal zum Aufnehmen, zum Genießen. Überbürden wir sie nicht!

---

4. Das riechende Lied.

„Es wird eine Zeit kommen und mit ihr der neue Messias, der „Wagner des Liedes“, der mit kühnem Geist und dionysischem Hochflug die letzte Schranke des traditionellen Begriffes (!) „Lied“ zerbricht und den begrenzten Rahmen erweitert und ausbaut zum weiten Dome, darinnen alle Sinne zum Himmel seligsten Empfindens emporgetragen werden. Und da in den Gesängen, die die neuen Meister der musikalischen Lyrik zu den Worten unserer Liliencron, Dehmel, Mombert, Hart, Henkell, Bruns, Holz, Evers, Maeterlinck, Weigand, Makay und anderer „Neutöner“ schaffen, die in gebundenen und fessellosen Rhythmen, reimend und reimlos auf den Wogen der Seele wallen, entgegen der leeren Gefühlsspielerei der formalen idealistischen Periode immer (!) eine warme rote Welle tiefinnersten Lebens pulst, so müssen sie zu einer Offenbarung auch für die Seele des Hörers werden. Diese Offenbarung aber wird in dem „Liede der Zukunft“ im „lebenden Lied“ mit voller künstlerischer und ästhetischer Berechtigung dieselben Mittel für sich in Anspruch nehmen, die Wagner im „Kunstwerk der Zukunft“ für das höchste gemeinsame Kunstwerk fordert. Auch im lebenden Lied wird wie im Musikdrama — mutatis mutandis — jede Kunstart ihrer höchsten (!) Fülle nach, vorhanden sein. Beleuchtung, Farben, Düfte, Gewänder, und architektonischer Rahmen müssen mit der Worttonkunst einen Reigen schließen, so daß die Seelen der Hörer wie unter einer zwingenden Gewalt in die entrückende Sphäre des losgelösten (!) Empfindens untertauchen.

Das Konzertpodium mit seinem nüchternen Milieu des blendend beleuchteten Gesellschaftssaales weicht einem poetischeren Rahmen, der in architektonischer und dekorativer Hinsicht ein geschlossenes Bühnenbild ermöglicht. Der Zuhörerraum, dessen Sitze in amphitheatralischer Anordnung gedacht sind, bietet nur so viel Licht, um die Texte der Gesänge lesen zu lassen. Weder der Flügel, noch der „pianistende" Begleiter sind sichtbar. Die Töne des Sängers, der die geschmacklose Fracktracht mit einem symbolischen weißen weiten Gewand etwa eines apollinischen Priesters, oder dem leichtgeschürzten des bacchischen Sängers — je nach dem Stimmungsgehalt des betreffenden Gesanges — zu vertauschen hätte, treffen unser Herz durch einen meergrünen, lianendurchwobenen Schleier. Bei einem sinnlich-schwülen Liebesgesang durchziehen Heliotropgerüche den Saal. Ernste Gesänge klingen unter Weihrauchdämpfen aus Säulenreihen mit heiligen Zypressenhainen an unser Ohr. Große Blütendolden, violette Nebel, ein leises Sterngeflimmer, sonst alles mystisch dunkel — so würden uns Hymnen der Sommernacht einwiegen. Die Leidenschaftsschreie der erotischen Lyrik umlodern züngelnde Flammen. So würde das lebende Lied zu den Menschen der Phantasie und des intimen Gefühls sprechen, und sie würden unter seinen Wirren und Schmerzen erschauern.

Nur der Einsichtslose und Grobsinnige kann diesen scheinbar phantastischen Zukunfts-Andeutungen entgegenhalten, daß wir das alles ja schon in der „Oper" haben. Aber das schwerfällig Dekorative der Oper hat nichts mit der sublimen Stimmungskunst gemeinsam, welche das lebende Lied umblühen soll. Keine sinnfällige „Ausstatterei", sondern seelisch geschaute und aus dem künstlerischen Feingefühl entwachsene „Belebung". Keine Befriedigung der Schauinstinkte durch Theatereffekte, Dekorationswunder und Feuerzauber, sondern außer der Neugestaltung des architektonisch dekorativen Rahmens nur feinsinnige Inszenierung einer einzigen Nüance des Gedichtes, durch einen Duft, durch Beleuchtung und Lichtakkorde, durch Blumen, durch

das Gewand des Sängers u. s. w. Keine Ablenkung der Illusion, sondern Konzentration des Gefühls durch das Nebeneinander der Künste.“

Mit diesen Worten hat neulich Wilhelm Mauke seine Träume von der Zukunft unserer Tonlyrik geschildert. Sehr kühn und sehr extrem, nicht wahr? Philister werden es verweigern, darüber noch weiter zu reden. Aber ich mag nicht leugnen, daß man sich ohne Mühe einen stimmungsvolleren Rahmen für Kunstdarbietungen denken kann, als den des modernen Konzertsaals, und wer etwas dafür tut, um ihn ästhetischer zu gestalten, dem sagen wir ein herzliches Glückauf. Davor freilich sei mit allem Nachdruck gewarnt, den Rahmen für das Ausschlaggebende zu halten und von ihm erst die Belebung des Bildes zu erwarten. Das stellte wahrhaftig der Kunst des Malers kein günstiges Zeugnis aus. Kleider machen Leute, aber keine Lieder, und der Gesang, der mir aus dem Munde eines befrackten Sängers matt und nichtssagend erscheint, wird nicht ausdrucks- und geschmackreicher, wenn ihn ein Herr in weißer Toga und bekränzten Hauptes absingt. Auch möcht ich sehr bezweifeln, ob ein lianengrüner Schleier einem Liede die Richtung gerade auf das Herz zu geben vermag, wenn es sie vordem im Milieu der Ballrobe verfehlt hat. Schließlich: muß man denn unseren jungen Tonkünstlern erst noch versichern, daß es eine Phantasie gibt, mit deren Hilfe man selbst im nüchternen Konzertsaal die Eindrücke des Gesichts so weit zurückzudrängen vermag, daß die ganze leidige Umgebung wie durch Zauber verschwindet, und die Seele des Kunstwerks — wenn es eine hat — unmittelbar zur unsern spricht? Nicht für „Phantasiemenschen“ also, sondern gerade für Menschen mit schwacher mitschöpferischen Phantasie würde mithin das „lebende Lied“ hergerichtet werden. Übrigens gibt es sogar ein billiges, mechanisches Hausmittel, sich der verstimmenden Umgebung zu entledigen: man schließt die Augen. Hauptsache wird immer sein, daß hübsch vom Podium aus die Wirkung der Worte

und Töne nicht ausbleibt, die im stande ist, die Aufmerksamkeit ganz auf sich zu ziehen und, wie man zu sagen pflegte, den Hörer in den Bann des Kunstwerkes zu schlagen.

Aber das war die alte Zeit, worin der Komponist sich nur auf die suggestive Kunst seiner Dichtung und Musik auf das Ohr und die Einbildungskraft der Hörer angewiesen sah, wo ihm, dem Armen, die Unterstützung durch Auge und Nase noch nicht zu Gebote stand. Nun will man auch diese Organe in den Dienst der Lyrik ziehen, und die Vorurteilslosigkeit gebietet nicht zu fragen: warum? sondern: warum nicht? Selbst in dem Falle, daß unsre Komponisten sich der neuen Mittel bedienten, um über die geringe suggestive Kraft ihrer Komposition hinwegzutäuschen und was an eigenem Fonds gebricht, durch eine Anleihe bei Nachbar Tapezierer und Parfümeur zu decken — wir würden sagen: in Gottesnamen! Erlaubt ist, was gefällt. Nur fürchten wir, würde die einmal geweckte Anspruchsamkeit des modernen Publikums bei Maukes Reformen nicht stehen bleiben. Es wird jemand kommen, der als Vorbedingung zum Genuß seiner „Neutöne" die bequeme Hinlagerung auf eine Ottomane heischen wird, auch der Reiz von Damengesellschaft dürfte sich bald als obligates Erfordernis bei manchen Liedern ergeben, und so eröffnet sich dem zukunftstrunkenen Auge die Aussicht auf eine allerdings sehr gründliche Umgestaltung des Konzertsaales. . . .

„Original fahr hin in deiner Pracht!" Ich verwahre mich nicht so sehr gegen das, was Mauke vorhat, als vor allem gegen die Logik, womit er es begründet. Zunächst bezeugt der Hinweis auf das Musikdrama wieder einmal, wie gründlich falsch und oberflächlich unsere modernen Komponisten ihren Richard Wagner verstanden haben. Wagner wollte nicht die Blößen einer Kunst durch die andere verdecken, sondern alle „in ihrer höchsten Fülle" verschmelzen. Er ließ seinen Feuerzauber nicht szenisch darstellen, um den Eindruck seiner Musik zu steigern, vielmehr regt diese unsere Phantasie so mäch-

tig an, daß der Dekorateur und Regisseur auch mit Bayreuther Mitteln dagegen weit zurückbleibt. Wagners Kontrapunkt der Künste ist nicht ein äußerlicher Schulmeisterkontrapunkt, der überall einzutreten pflegt, wo die melodische Erfindung versagt, kein Kontrapunkt aus Schwäche, sondern ein Künstlerkontrapunkt, ein Kontrapunkt der Kraft, wie er seinem gewaltigen Genie und — den Gesetzen der Gattung entsprang. Die Vereinigung der Künste ist von eh und je, von Aischylos' Zeiten her das Ziel des Tondramas gewesen, und wenn es je aus den Augen verloren wurde, dann bestand das Verdienst der Florentiner, der Gluck, Weber, Wagner eben darin, das alte Ideal aufs neue zu enthüllen, die Gattung zu ihrer wahren Natur zurückzuführen, worin denn jede echte Reformation besteht. Die willkürliche, weder im Wesen noch in der Geschichte des Liedes irgendwie begründete Neuerung Maukes erscheint unter diesem Gesichtspunkt in einem sehr seltsamen Lichte.

Und sollte unsere moderne Ton-Lyrik, die noch gottlob keineswegs, wie man glauben machen will, bloß hinter unsern heutigen Verfallspoeten herläuft, der empfohlenen „Stimmungsrequisiten" wirklich bedürfen? Sollten Hugo Wolfs geniale Weisen unser Gemüt tiefer ergreifen, wenn sie aus einem violetten Nebel heraustönen? Ich hätte Mauke nicht geraten, das Wort von der „leeren Gefühlsspielerei" der alten Lyrik, zu der doch auch die Goethe, Eichendorff, Uhland, Möricke, Storm, Hebbel, Keller gehören, in Gegenwart dieses doch wahrlich modernen Meisters zu wiederholen. Sollte übrigens Richard Straußens „Traum durch die Dämmerung" oder die „Heimliche Aufforderung" das Stimulans von Heliotropgerüchen vermissen lassen? Die Kleingläubigen, die an der suggestivsten aller Suggestionen, an der Macht der Töne verzweifeln! Und welche anmaßliche Sprache dabei in der „blau Rittersporn weis" geführt wird! Kommt mir einer und lädt mich ein, sein Lied zu hören, erklärt mir's meinethalben und deutet an: Hier meinte ich's so und hier so, und das ist meine Art, darein du dich

schicken mußt — je nun, so bin ich gern dabei, und wenn mir's auch nur einigermaßen Eindruck machte, drück ich ihm mit höflicher Teilnahme die Hand. Will mich einer hingegen mit „Offenbarungen" regalieren, dann sehe ich mir den Herrn Evangelisten und Propheten erst einmal ordentlich an. . . .

Mauke ist übrigens so einsichtig, zuzugeben, daß „robustgesunde, derb-rotbäckige Lyrik" die sublimen Inszenierungskünste nicht nötig hat. Aber „bei der dunklen, geheimnisvollen Symbolik unserer müden Nervenkünstler" seien sie am Platze. „Und leben wir nicht in einem Zeitalter der Dekadenz?" Sehr wahr, aber muß das Streben jedes wirklichen Fortschritts nicht dahin gehen, die Dekadenz zu überwinden, statt mit ihr zu renommieren? Ist die Generation der müden Nervenkünstler unfähig dazu, dann sind sie eben nicht am Platze, sie mögen beiseite treten, und wir werden uns, muß es sein, gedulden, bis aus dem Schoße der Nation frische, unangekränkelte Kräfte in den Dienst der Musen treten, um neue, „rotbäckige Lyrik" zu bringen. „Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus." Dekadenz als aparte Erscheinung kann auf Interesse rechnen; will sie mehr, will sie geistige Repräsentation eines gesunden Volkes sein, dann weist man ihr trotz allen Toilettenkünsten die Türe. Noch ist Deutschland kein Nervenspittel, und so wollen wir die tieferen künstlerischen Eindrücke der Zukunft immer noch lieber vom Genie der Komponisten als von dem Brimborium der Konzertregisseure erhoffen.

---

5. Bunte Bühne.

Niemand wird leugnen, daß die Zahl der in unserem öffentlichen Musikgetriebe lebendigen Tonwerke in gar keinem Verhältnis steht zur Menge der vorhandenen guten Literatur. Die fast beängstigende Vermehrung der Konzerte in aller Welt hat keineswegs etwa zu einer erfreulichen Vermannigfaltigung des Repertoires geführt, sondern meist nur bewirkt, daß der nämliche feste Grundstock an Sing- und Spielstücken so und sovielmal öfter als sonst reproduziert wurde. Alle Bemühungen, diesem Übel zu steuern, haben bisher nur wenig gefruchtet, der mutige Vorgang einzelner Künstler, welche mit „historischen“ und „Komponistenabenden“ die Gewohnheit zu durchbrechen wagten, hat auf die Programme der Hauptkonzerte noch keinen bemerkenswerten Einfluß gehabt, und im allgemeinen sind es doch immer wieder dieselben Lieder, Symphonien u. s. w., die man aufs neue vorgesetzt bekommt. Das Publikum selbst scheint damit einverstanden zu sein, wenn ihm das Unbehagen des Zweifels vor neuen Erscheinungen erspart bleibt, es fühlt sich zufrieden bei den in ihrem Kunstwert beglaubigten Schöpfungen, die es schon kennt, deren Aufnahme ihm keine große geistige Arbeit mehr auferlegt, so daß es sich ganz auf die „Wiedergabe“ als solche konzentrieren und deren künstlerische Höhe vergleichenderweise beurteilen kann.

Prüfen wir nun den wiederkehrenden Grundstock der gangbaren Konzertstücke auf seine Beschaffenheit, so wird uns ein Vorwalten des Gefühlsamen, Düstern und Leidenschaftlichen

auffallen. Es geht ein Zug von ungesunder Ernstmeierei und tragischer Pose durch unser vornehmes Konzertleben, das sich nachgerade scheut, dem Humor, ja der bloßen Heiterkeit seine gebührende Stelle im Haushalte der Kunst einzuräumen. Wo nicht der Virtuose sein Gaukelspiel treibt, ist die einsame Träne Reglement, und die heitere Nummer bleibt am liebsten dem Schluß vorbehalten, als Kehraus oder als Zugabe, wo man an die Bestie im Menschen appellieren zu müssen glaubt. Und dank dieser stillen Tendenz, das Heitere nicht als künstlerisch vollwertig anzusehen, lassen sich selbst vornehme Künstler dabei ohne viele Skrupel gehen und regalieren die Hörer mit den seichtesten Sachen. Es handelt sich ja „nur" um eine heitere Nummer, da liegt ja nichts weiter dran! Und auch das Publikum ist so gewöhnt, im Konzert vor allem erbaut und ergriffen, nicht aber belustigt und vergnügt zu werden. Seinen Begriff von musikalischer Unterhaltung bezeichnen die Schlagworte „Couplet" und „Tanzmusik" (bezw. Potpourri), und die sucht es an ganz anderen Stätten als im Konzertsaal, der gern die stolze, goldene Devise trägt: res severa verum gaudium. Hie Konzertsaal und hie Tingeltangel oder Promenadenkonzert sind die extremen beiden Pole des musikalischen Lebens.

Der Ausgleich dieses Zwiespaltes nun gehört zu den charakteristischen Bestrebungen der Moderne. Während die in älteren Anschauungen Aufgewachsenen einen solchen Ausgleich grundsätzlich ablehnen, eine schroffe Scheidewand zwischen beiden Gebieten aufrichten und nicht einmal ein neutrales Zwischenfeld noch gelten lassen wollen, empfindet die moderne Seele das Einseitige, Übertriebene dieser Ausschließlichkeit als einen auf die Dauer unhaltbaren Zustand. Wir beginnen einzusehen, daß in dem mißachteten Variété so manche, keineswegs wertlose, auf dem Boden des Konzertsaals nicht gegebene, künstlerische Keime stecken, daß wir hier neben vielem Unechten, Banalen und Verwerflichen doch auch einer Folge künstlerischer Eindrücke teilhaftig werden, die man vielleicht noch mehr durch-

geistigt und veredelt, aber gewiß nicht aus unserem geistigen Besitztum hinweg wünschen möchte. Wir empfinden vielleicht, auch ohne wortgläubige Schüler Zarathustras zu sein, die kräftige Belebung des Vermögens zur Freude, des Sinnes für die „auf zarten Füßen laufende", göttliche Heiterkeit, die von Nietzsches Lehre in das Gemeinempfinden überströmte. Wir sehen in den Gefühlen der Lust keinen Wahn der Sünder und Toren mehr, sondern anerkennen „das Recht auf Freude", und damit hat sich unser ganzes Verhältnis zur unterhaltsamen Kunst verändert. Sie wird nicht mehr als Gegenstand einer unwürdigen Genußsucht scheel angesehen, man gibt zu, daß nicht immer nur eine res severa, sondern auch eine res jocosa ein verum gaudium bereiten könne. Die Veredelung, d. h. künstlerische Gestaltung unserer geistigen Vergnügungen ist das brennende Problem der modernen Kultur.

Einen Versuch, es zu lösen, haben wir jüngst unter dem Kennwort „Überbrettl" vorderhand scheitern gesehen. Das „literarische Variété" hat trotz des anfänglichen Aufsehens, das es erregte, keine Wurzel schlagen können, wenn es auch verfrüht wäre, ihm — schon in Anbetracht der mit Recht florierenden Münchner Scharfrichter — das Grablied in eternum zu singen. Ich erblicke die Ursache des vergänglichen Erfolges der Überbrettler vor allem darin, daß der große Moment ein kleines Geschlecht von schaffenden Künstlern fand, daß die Genies des Genres ausgeblieben sind, daß die vorhandenen Talente sich allzusehr an das französische Muster der Cabarets anlehnten, statt nach einer neuen, unsern deutschen Verhältnissen gemäßen Form zu suchen.

Einen andern Versuch hab ich selber angestellt. Hatte es mit der Veredlung der fröhlichen Kunst von unten auf seine Schwierigkeiten, meinte ich, so probieren wir's einmal von oben her. Unsere großen Meister haben uns eine stattliche Anzahl heiterer Schöpfungen der Tonkunst und Poeterei hinterlassen, die im heutigen Konzertleben aus den vorhin angedeuteten

Gründen nur zum kleinsten Teile zur Geltung gelangen und die nun häufiger herangezogen werden müßten in der bewußten Absicht, durch eine angemessene Berücksichtigung des Scherzes und des Humors das Gleichgewicht in der Kunstpflege wieder herzustellen. Bis auf die urwüchsige Chorlyrik des 16. Jahrhunderts könnte zurückgegriffen werden, lustige Vilanellen und Madrigale von Orlando Lasso, Gastoldi, Scandellus, Donati u. s. w., die bisher im öffentlichen Musikwesen so stiefmütterlich behandelte mehrstimmige Singmusik, die Literatur der Duette und Terzette, der humoristische Kanon, einst ein Lieblingsamüsement der bürgerlichen Gesellschaft, kämen wieder zu Ehren. Her mit allen fröhlichen Ouvertüren, Divertissementen, Cassationen, Abendmusiken, Suiten, Märschen und Tänzen unserer klassischen Meister, und in den Partituren alter Balletmusik schlummern viele entzückende melodische Perlen, die gesucht und an das Licht gebracht zu werden verdienen. Und vor allem den deutschen Liederschatz auf fröhliche Gesänge durchgesehen! J. A. P. Schulz, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner haben köstliche Sachen, die niemand kennt; Schuberts und Schumanns und gar Robert Franzens Lyrik ist freilich nicht reich an humorvollen Tönen, der Lisztschen Schule scheinen sie ganz zu fehlen. Aber welche Ausbeute dafür bei Loewe, Brahms und Hugo Wolf, von trefflichen Kompositionen anderer neuerer Meister, wie Plüddemann, Hans Sommer, Arnold Mendelssohn u. s. w. zu schweigen. Das Prinzip ist somit klar. Über die Art der praktischen Verwirklichung wird sich wahrscheinlich streiten lassen. Ich habe darum zunächst mich bemüht, genügendes Material zusammenzutragen, womit dann jeder nach seinem Gutdünken verfahren mag. Unter dem Titel „Bunte Bühne“[1]) sind einstweilen sieben Notenhefte mit Liedern, Terzetten, Chören, Kanons, Tänzen erschienen und weitere Hefte folgen auf dem Fuße nach. Sie dienen in erster Reihe der Hausmusik, und ich bitte, das

[1]) München, G. D. W. Callwey.

Urteil darüber von jenem über ihr theatralisches Nebenamt, das der Sammlung den Namen gab, zu trennen.

Ich habe mir nämlich auch erlaubt, einen Weg vorzuschlagen, auf dem unsere Bühnen sich dieses Materials bemächtigen könnten, um es, mit der ihnen innewohnenden Autorität, dem großen Publikum zu vermitteln. Man hat mir zwar eingewendet, das sei eigentlich die Aufgabe der Konzerte und mag ja theoretisch damit recht haben. Allein ich habe für die Praxis nun einmal mehr Vertrauen zum Theater als zum Konzertsaal, weil dort alles in einer Hand liegt, die, wenn sie mit einem Kopf in Verbindung steht, alles durchführen kann, wogegen im Konzertwesen noch volle Anarchie herrscht und ein Einfluß auf die einzelnen Sänger hinsichtlich der Wahl des Programmes schwer zu gewinnen ist. Dazu kommt ein anderes: ich stimme denjenigen bei, denen der Anblick des modernen Konzertpodiums mit dem befrackten Sänger oder der Sängerin in Ballrobe recht nüchtern und unschön erscheint, und weiß dafür vorderhand keine bessere Aushilfe als die Bühne, das Kostüm und die Dekoration, zwei Faktoren, die für den mit Phantasie begabten Hörer entbehrlich, dem Eindruck des Kunstwerks beim großen Publikum aber ohne Zweifel förderlich sind. Ich glaube da mit meinen Ansichten über Maukes „Lebendes Lied" nicht in Widerspruch zu geraten, denn dort soll ein oft in die letzten Tiefen zeigendes Gedicht durch Kostüm und Kulisse eingängig gemacht werden, hier handelt sich's um eine stimmunggebende Zutat zu fröhlichem Liedersang. Die Bühne gestattet uns nicht bloß zu den Wirkungen des Tones, des Wortes, der Geberde noch jene des Lichtes und der Farbe zu gesellen und den Reiz der Bewegung, im Tanze auszunutzen. Mehr noch. Sie ermöglicht es auch, neben der „angewandten Lyrik" auch die dramatische Miniaturkunst zu pflegen, unter anderem treffliche heitere Scenen aus alten Opern, die in ihrer Gänze das Studium nicht mehr lohnen würden, für die lebendige Musik zu retten.

Nun sondere ich den vorhandenen Schatz heiterer Musik

je nach seiner Umwelt, so daß wir den szenischen Hintergrund des Waldes, des Gartens, des Dorfplatzes, der Hausstube, der Schenke u. s. w. für die einzelnen Gruppen gewinnen. Es ist dann nur Sache eines tüchtigen, phantasiebegabten Regisseurs, um das vorhandene Material in eine den alten Liederspielen ähnelnde Folge zu bringen. Von den Liederspielen unterschiede sich aber die „Bunte Bühne" in zwei überaus wichtigen Punkten. Erstens schrotete sie nicht wie jene die Beliebtheit populärer Weisen aus, sondern diente der Popularisierung weniger bekannter Werte, zweitens und wichtigstens vermied sie das Unkünstlerische des Liederspiels, das in dem Vortäuschen einer dramatischen Absicht liegt. Verbindende Worte zu gegebenen Liedern schreiben ist ja kein Heldenstück. Geflissentlich verzichtete ich darum auf jede zusammenhängende „Handlung", sondern wünschte bloß ein loses Nacheinander von natürlich sich entwickelnden „Vorgängen". Und da nicht nur eine Reihe von schönen Tagen, sondern auch eine ununterbrochene Reihe heiterer Kunstdarbietungen schwer zu ertragen ist und die in Frankreich übliche Folie des Grausamen und Grauenhaften unserem Geschmack nicht zusagt: lassen wir Humor und Freude mit dem uns Deutschen besser zusagenden Element der „Stimmung", mit dem Märchenhaften, Phantastischen abwechseln.

Direktor Angelo Neumann, stets interessiert, wo neue Gedankenkeime sich regen, griff meine Theorie sogleich bereitwilligst auf und machte im Prager Landestheater die praktische Probe. Er und sein Regisseur Burchard fanden die Lösung des szenischen Problems und erkannten den springenden Punkt: die einzelnen Nummern für sich wirken zu lassen, aber die Auftritte, die fließende Aufeinanderfolge, zwanglos aus dem angenommenen Milieu zu motivieren, dergestalt, daß jedes Programmstück sich selbst erklärte. Die Szenerie ersetzte uns den Zwischenplauscher, den Konferenzier.

Man hat uns gesagt, die „Bunte Bühne" sei eine glückliche Invention, die namentlich den Vereinsabenden der Sängerbunde

zustatten kommen werde. Das wäre ja sehr schön und dem Grundgedanken, gute Kunst ins Volk zu tragen, sehr dienlich. Aber ich sehe auch die unendlichen Gefahren. Hand aufs Herz: wie viele tausend Chormeister gibt es doch, die kaum eine Vorahnung haben, warum zum Beispiel Mozarts „Gestörtes Ständchen“ ein Kunstwerk mit echtem, gesunden Lebensgehalt und warum die ihm geläufigen „komischen Scenen“ der Koschat, Ziehrer, Stritzko u. s. w. wertlose Machwerke sind? Solchen Produkten, die wir eben durch das vorhandene Bessere und Beste verdrängen wollen, hat es leider nie an Gelegenheit gefehlt, zum Ohre der Massen zu dringen, für sie brauchte man wahrlich nicht erst die „Bunte Bühne“ aufzuschlagen. Ich höre im Geiste schon die „selbst zusammengestellten“ Liederspiele, worin die Vereinssolisten mit „neckischen“ Gesängen von Meyer-Helmund, Hans Hermann, Cesek e tutti quanti, die eigenen Schöpfungen des Chorleiters nicht zu vergessen, brillieren und mir schaudert . . . Nein, ohne daß künstlerisch geleitete Institute die Sache in die Hand nehmen und zuvor ein bißchen Schule machen, Vorbilder stellen, ein Repertoir erproben, das Unterscheidungsvermögen kräftigen, sehe ich seitens der Dilettanten einstweilen nicht viel Gutes voraus.

Ich habe die Sache vorzugsweise vom musikalischen Standpunkt erörtert, weil er mir zunächst liegt und weil ich über die Wahl eines literarischen Beraters noch nicht schlüssig geworden. Seine Aufgabe würde es sein, das hier Gesagte mutatis mutandis auf sein Fach sinngemäß zu übertragen. Hab ich im wesentlichen recht mit meinem Vorschlag, dann wäre mit der „Bunten Bühne“ ein Platz geschaffen für alle echte und heitere Kunst, die unter den jetzigen Verhältnissen keine Heimstätte besitzt. Habe ich unrecht, so führt die Idee des bunten „klassisch-lyrischen Theaters“ vielleicht andere auf den glücklicheren Einfall der in dieser ziemlich aktuellen Frage die beste, voll befriedigende Lösung bringt.





Geschichtliches.



6. Die Musik der alten Griechen.

Daß jeder historische Blick, den wir auf irgend einen Zweig geistiger Tätigkeit, sei es der Kunst, sei es der Wissenschaft, werfen, uns nach Hellas zurückführt, ist allbekannt. Griechische Poesie, Plastik, Baukunst, Philosophie haben nicht nur unmittelbar in der kulturellen Entwicklung nachgewirkt, sondern auch wiederholt geradezu eine Renaissance erlebt und späteren Zeiten zum Ausgangspunkte für neue Bestrebungen gedient. Ebenso hängt die altchristliche Tonkunst mit der hellenischen zusammen, und die Oper entstand im 17. Jahrhundert unter dem vorbildlichen Einfluß des antiken Musikdramas. Während aber die wissenschaftlichen und gar die sonstigen künstlerischen Leistungen der Griechen heute noch reiche Anregung, ja reinsten geistigen Genuß darbieten, machen die spärlichen Überreste ihrer Musik zunächst einen etwas barbarischen Eindruck, wenn wir sie auch nicht mehr — wie ältere Gelehrte z. B. Eximeno wollten — den Gesängen der kanadischen Wilden vergleichen. Immerhin sind die erhaltenen Reste griechischer Tonkunst nicht im stande, unsere Phantasie auch nur annähernd so in Bewegung zu setzen, wie die bildnerischen und poetischen Denkmäler des Altertums. Marx hat das aus der antiken Volksseele zu erklären versucht, indem er meinte, daß die Griechen als das nach außen lebende, in der Anschauung aufgehende Volk es zu keiner Vollkommenheit in der tiefinnerlichen Kunst der Töne hätten bringen können. Aber dagegen spricht die erstaunliche Durchbildung der Theorie ihrer Musik, der Reichtum ihrer Formen, die Mannigfaltigkeit ihrer zur modernen oft

schlagende Analogien liefernden Entwicklung und die bedeutsame Rolle, die sie nach den übereinstimmenden Zeugnissen auf die Gemüter auszuüben vermochte. Es liegt ihr eben eine von der heutigen durchaus verschiedene Auffassungsweise zu Grunde, so daß gleich beim Eintritt in die Musikgeschichte die wichtige Erkenntnis der Wandelbarkeit des musikalischen Sinnes durch Zeiten und Völker sich aufdrängt.

Die Griechen faßten nämlich ihre zumeist einstimmige Musik nicht, wie wir, harmonisch, d. h. im Verhältnis zu Tonika und Dominante auf, sondern intervallistisch. Die Melodiebildung war anfangs auf die vier Töne beschränkt, über welche ihr Saiteninstrument (die Lyra) verfügte, die aber infolge verschiedener Stimmweisen bei den einzelnen Stämmen nicht die gleichen waren. Die bei den Dorern gebrauchte Lyra z. B. stimmte — von oben nach abwärts — in e′ d′ c′ h, die äolische in a g f e. Dem Bedürfnis nach erweitertem Tonumfang wurde später durch Zusammenlegung mehrerer solcher Tetrachorde[1]) als der musikalischen Grundeinheiten entsprochen, woraus sich ein Heptachord (dorisch e′ d′ c′ h a g f) ergab, das man schließlich zur Oktav (dorisch e′—e, äolisch a—A) und darüber hinaus ergänzte. Im Verlaufe der Entwicklung kamen zu diesen ursprünglichen, nationalen Stimmweisen (Tonarten) in Moll auch fremde mit Dur-charakter wie die phrygische (d—D) und lydische (c—C), sowie abgeleitete und Spielarten wie hypophrygisch, hypolydisch, mixolydisch u. s. w. In den Tonarten fanden die Griechen den Charakter des Stammes ausgeprägt, bei dem sie aufgekommen waren. Dorisch galt für ruhig, männlich ernst; äolisch für ritterlich und feurig; lesbisch (mixolydisch) für klagend, lydisch für weich, phrygisch für enthusiastisch und aufgeregt. Neben diesem diatonischen Klanggeschlecht, worin jedes Tetrachord einen Halbton und zwei Ganztonschritte

[1]) Tetrachord: System von 4 Saiten; Septachord: System von 7 Saiten.

(e′ d c h) enthielt, kannten die Griechen noch das chromatische, mit einer Folge von zwei halben Tönen (e′ ♯c ♮c h) und das enharmonische, das — ein Zeugnis für die Feinheit des griechischen Ohres — sogar Vierteltonsintervalle unterschied. Soviel nur zum primitivsten Verständnis der hellenischen Musiktheorie. Ihre Praxis aber ging vom Gesang aus, nicht vom Instrumente. Denn sie war mit der Poesie, der sie, wie Aristoteles sagt, lediglich zur Verstärkung des Ausdruckes dienen sollte, eng verbunden, so daß Rhythmus und Tondauer ganz von der sprachlichen bezw. metrischen Beschaffenheit des Verses abhingen und das Tempo aus dem sinngemäßen Vortrage sich ergab. Nicht, daß die sinnliche, absolute Wirkung des Tones sie nicht berührt und erregt hätte. Aber ihre edelsten Geister mißachteten diese Wirkung als niedrig und barbarisch und sahen die Aufgabe der Tonkunst gerade darin, daß sie das Gemüt besänftige und zu weisem Maßhalten stimme. Gegenüber diesem aristokratischen, im reinen ästhetischen Vorstellen sich vollendenden und im Apollonkult gipfelnden Ideal kommt im niederen Volk, im Demos, durch fremdländische Einflüsse genährt, ein anderes Empfinden zur Geltung, dessen höchsten Ausdruck der Dionysoskult darstellt: ein trunkenes, aus Grauen und Wonne, Lust und Schmerz gemischtes Entzücken, ein Schwelgen in der Fülle des elementaren Klanges an sich. Der Ausgleich dieser durch die apollinische, zartklingende Lyra und die dionysische, gellende Flöte (Aulos) symbolisierten Gegensätze ist oft im Wege von Compromissen versucht worden, aber schließlich ging der griechische Geist an diesem Zwiespalt zu Grunde.

Wie alle Nationalmusik wurzelt auch die hellenische im Volksliede, das in Griechenland zu reichster Mannigfaltigkeit erblühte. Wir hören von Kinderliedern bei fröhlichem Spiel, von Bettelliedern, womit Knaben an bestimmten Festen Gaben von Haus zu Haus ersangen, von Standes- und Arbeitsliedern, von den Ruderweisen der Schiffer, von den Marschliedern der

Soldaten, von den Gesängen der Schnitter, Winzer, Müller, Spinner, Weber und Wasserschöpfer, von Frühlings- und Liebesliedern, sowie von Balladen zum Preise der Götter und Helden, womit sich z. B. Achilleus bei Homer die Zeit kürzt und die auch in den Spinnstuben gesungen wurden. Bei Hochzeiten erscholl der Hymenäos, bei Bestattungen das Klagelied (Threnos), welche gleich den Ernteliedern bereits aufs religiöse Gebiet hinüberleiten. Am Apollonkult beteiligte sich das Volk mit dem Päan, der bald einen Bittgesang und bald ein Siegesdanklied bedeutet. Alle diese Lieder erklangen teils im Chor, teils als Monodien, d. h. im Einzelgesange; eine Verbindung von Monodie mit Refrain des Chores stellte das aus Kreta stammende Tanzlied (Hyporchema) dar, das gleichfalls im Apollonkult eine Rolle spielt. Bei den Böotiern hatte das aus dem Orient eingeführte Linoslied diese Form, von der die Ilias wiederholt anschauliche Bilder entwirft. Ein göttlicher Sänger singt zur Leier, geschmückte Jünglinge und Mädchen bewegen sich dazu im Reihen- und Rundtanz. Leider sind von diesen Liedern keine Melodien erhalten. Zur Begleitung diente die Lyra, zuweilen auch die volkstümlichere Flöte, womit sich sonst die Hirten ihre langen einsamen Stunden zu kürzen pflegten. Das Instrument ging mit den Singstimmen im Einklang bezw. in Oktaven, und ebenso war der Chorgesang durchaus einstimmig (homophon).

Eine kunstmäßige Musikpflege finden wir zuerst in der monodischen Gattung und zwar bei den Benediktinern des Altertums, den Apollopriestern zu Delos und Delphi. Sie hüteten und mehrten seit urdenklichen Zeiten einen Schatz von heiligen Weisen, welche den Gattungsnamen Nomos[1]) tragen. Die Sage meldet, daß Olenos zu Delos den Hexameter ersonnen

[1]) Nomos bedeutet Gesetz; im weiteren Sinne das nach bestimmten Gesetzen geformte, also kunstmäßige Lied. Mundartlich heißt die Strophe im Deutschen noch heute Gesätzel, G'sätzli u. dgl.

und zum sakralen Versmaß erhoben habe. Zur höchsten Blüte gedieh aber der Kultusgesang in Delphi, dem Mittelpunkte des dorischen Geisteslebens. Als offizielle Tonart setzte drum Philamon daselbst die dorische fest, und das rege Musikleben wird auf den ebenfalls mythischen Sänger Chrysothemis zurückgeführt. Er richtete die regelmäßigen Wettgesänge (Agone) am Feste der Pythien, ein, wobei die Priester in Prunkgewändern den siegreichen Kampf Apollons mit dem Drachen Pytho zur Kithara[1]) besangen.

Die dorischen Kultusweisen wurden vorbildlich für die Entwicklung des epischen Gesanges. In der Ilias fehlt noch jede Spur von Berufsängern, in der Odyssee hingegen kommen schon Aöden vor, die an den Höfen der Fürsten leben, beim Volke hohe Ehren genießen und sich von Apoll und den Musen begeistert fühlen. Ihre musikalische Bildung dürften sie aus den Priesterschulen geholt haben, wie denn auch ihr Versmaß, der Hexameter, dem Kultusgesange entlehnt ist. Je länger aber die epischen Gedichte wurden, je mehr die Phantasie des Poeten ins Weite und Breite strebte, desto beschwerlicher, hemmender mußte der Gesangsvortrag bei der Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel werden. Darum ließen die Epiker des homerischen Zeitalters den musikalischen Vortrag gänzlich fallen, wurden bloße Rezitatoren (Rhapsoden).

Damit war dieser Seitentrieb des Nomosgesanges abgestorben. Den dorischen Apollopriestern entstand aber in der äolischen Sängerschule, als deren Stifter die Sage den Orpheus nennt, ein mächtiger Nebenbuhler. Waren die dorischen Weisen ernst, klar und gemessen, so gaben sich die der Aeolier, die dem Dienste der Erdgottheiten galten, leidenschaftlich, orgiastisch. Der Hauptsitz dieser Schule war später Lesbos, was

[1]) Die Kithara hatte einen flachen, die kleinere Lyra (auch Kitharis, Phorminx genannt) einen gewölbten Resonanzboden. Beide wurden mit dem Finger gezupft, später mit einem Klöppel (Plektron) geschlagen.

der Mythus durch das Bild versinnlicht: des toten Orpheus Leier sei von den Wellen an das Gestade dieser Insel getragen worden.

Der Ausgleich beider gegensätzlichen Richtungen des Kultusgesanges durch Terpander (um 700 v. Chr.) bildet den Ausgangspunkt der griechischen Musikgeschichte. Er stammte aus Lesbos, gehörte also ursprünglich der äolischen Schule an; später ging er nach Delphi und vermochte dort die Anerkennung seiner heimatlichen Melodien durchzusetzen. Nach Sparta berufen, wirkte er dann neben Tyrtäos, dem Komponisten feuriger Marschweisen, führte den musikalischen Wettkampf am Feste der Karneen ein und wurde das Haupt einer berühmten Schule, deren Angehörigen man in den Agonen stets die Ehre des Vortrittes einräumte. Statt der alten, viersaitigen Lyra bediente er sich einer siebensaitigen, neben der äolischen auch der dorischen und böotischen Tonart. Durch ihn bekam der Nomos feste Gliederung und mannigfaltigere Rhythmen, bewahrte aber dennoch die alte Würde und vermied den Wechsel des Taktes ebenso wie die Modulation aus einer Tonart in die andere. Nach Terpanders Vorbild richtete dann der Arkadier Klonas den aulodischen d. h. mit der Flöte begleiteten[1]) Nomos ein. In derselben Weise komponierte er auch Hymenäen und Threnen, wobei er das elegische Versmaß bevorzugte, und in seinen feierlichen Opfergesängen wandte er auch den Spondeiakos an. So emanzipierte sich die Rhythmik der griechischen Tonkunst allmählich vom konventionellen Hexameter.

Von Terpander und Klonas führt der geschichtliche Fortschritt zu Archilochos (um 650). Ein neuer Komponistentypus. Jene waren Vorsteher von Schulen zur Pflege liturgischen Gesanges; in Archilochos tritt uns eine Individualität,

[1]) Kitharodie: Gesang zur Kithara oder Lyra; Aulodie; Gesang zum Aulos. Daher der Sänger je nach dem begleitenden Instrument Kitharode oder Aulode heißt.

ein freier Künstler entgegen, der subjektiven Stimmungen in Liebes-, Wein- und Rügeliedern Ausdruck gibt. Nicht aus der Kultusmusik, sondern aus dem wild wuchernden Volkslied holte er seine künstlerischen Mittel, den Reichtum beweglicher Rhythmen, den strophischen Bau. Er erfand die melodramatische Vortragsweise (Parakataloge) und ließ sie in seinen jambischen Gedichten mit dem Gesang abwechseln, vermutlich, um gewisse Pointen wirksamer hervorzuheben; er ist der Vater der Mehrstimmigkeit, insofern er den Gesang nicht bloß im Einklang begleitete, sondern auch andere Intervalle auf der Lyra griff. Über diesen Ansatz zur Polyphonie, der nur zwischen Instrument und Gesang, niemals innerhalb der Vokalmusik vorkam, sind die Griechen nicht hinausgegangen, weil sonst die ihnen sehr wichtige Verständlichkeit des Textes und die Klarheit der melodischen Linie darunter gelitten hätte. Aristoteles läßt die „Heterophonie" nur als gelegentliche Würze (Hedysma) gelten, und jedenfalls strebte das begleitende Instrument nach einigen Ausweichungen wieder zur Singmelodie zurück.

In das 7. Jahrhundert fallen endlich noch die Anfänge der absoluten Kunstmusik. Das Flötenspiel (Aulesis), bisher meist der Begleitung dienend oder auf primitiver Stufe bei den Hirtenvölkern heimisch, wird durch zugewanderte Musiker aus Kleinasien im Zustand großer Virtuosität eingeführt, und mit ihm kommen nebst dem enharmonischen Klanggeschlecht auch die lydischen und phrygischen Durtonarten, die in scharfen Gegensatz zu den hellenischen Nationalweisen traten. Im delphischen Kultus blieben sie lange verpönt; auf dieser Gegnerschaft beruht die Sage von der Bestrafung des Auleten Marsyas durch Apollon. Vielleicht war es ein Gegenzug der Apolliniker, daß sie der Aulesis das selbständige Saitenspiel (Kitharisis) entgegenstellten. Der Urheber dieses wegen der Dünnheit des Klanges wenig beliebten Genres war A r i s t o n i k o s von Argos, doch in eben dieser Stadt hatte bald die Flötenkunst ihren Hauptsitz und eine berühmte Schule pflanzte die Melodien ihres

Stifters Olympos von Geschlecht zu Geschlecht fort. Ein Flötenduett (Xynaulia) von ihm legte Aristophanes in seine „Ritter" ein und seine kriegerische „Streitwagenweise" benützte Euripides im „Orest". Sie soll noch den in Stumpfheit versunkenen Alexander den Großen bis zum Ergreifen des Schwertes entzündet haben.

Die zweite Periode ihrer Musik rechneten die Griechen vom Beginn des 6. Jahrhunderts. Sie ist durch den Eintritt des Tanz- und Chorliedes, die bisher nur der Sphäre des Volkes angehört hatten, in die kunstmäßige Musik gekennzeichnet. Die Pflegestätte dieser neuen Gattungen war das durch Terpander zur musikalischen Hauptstadt erhobene Sparta. Dort bewahrte seine Schule, genannt die „lesbische", den Nomos konservativ nach seinen Satzungen, aber daneben kamen durch den Kreter Thaletas die lebhaften Chorweisen seiner Heimat in Schwang, die nun den Waffentanz der spartanischen Jugend lenkten. Auch pflegte er den weihevollen Päan und wußte die Errungenschaften der Auletik in der chorischen Kunst zu verwerten. Mit Thaletas wirkte der Äolier Alkman als Spezialist auf einem neuen Gebiete. Die Necklieder des Volkes gaben ihm die Anregung zu seinen lieblichen, strophisch gegliederten Jungfrauenchören (Parthenien); die Melodie eines Liedes soll er einmal einem Vogel abgelauscht haben. Auch die Flötenspieler gravitierten bald nach Sparta. In ihrem Kreis erfand man die Notenschrift[1]), sehr begreiflich, da gerade sie, deren Gedächtnisse keine Assoziation von Wort und Weise zu Hilfe kam, zuerst das Bedürfnis nach einer schriftlichen Fixierung der Melodie empfanden. Polymnastos aus Kolophon führte die jonische Tonart ein; Sakadas aus Argos setzte um 580 die Zulassung des Flötenspiels zu den Pythien durch, da er das stehende Preisthema, den Kampf Apollons mit dem Drachen,

---

[1]) Die Zeichen der griechischen Notenschrift sind aus den Buchstaben ihres alten Alphabets gebildet.

den der Kitharode sonst mit Worten schilderte, nun in seinem „pythischen Nomos“ bis in alle Einzelheiten in Tönen malte. Als Chorkomponist erzielte er neue Wirkungen durch Modulation und sein dreitöniger (trimeles) Nomos, dessen erster Teil in dorischer, dessen zweiter in phrygischer und dessen dritter Teil in lydischer Tonart ging, wurde vorbildlich für spätere Zeit.

Auch andere Städte eiferten bald der lakedämonischen Hauptstadt nach. Wie dort Thaletas, so wirkte in Himera Tisias mit dem Beinamen Stesichoros d. h. der Choraufsteller, dessen Stärke in seinen großen Chorballaden lag und dem die dreiteilige Gliederung der Gesänge in zwei gleiche Strophen (Strophe, Gegenstrophe) und einen Nachgesang (Epodos)[1]) zugeschrieben wird. Arion in Korinth gilt als Erfinder des chorischen Dithyrambus, des bisher nur monodisch gesungenen Preisliedes auf Dionysos. Dabei gab er die sonst übliche Postierung des Chores im Viereck auf, stellte vielmehr seine als Satyrn verkleideten Choreuten halbkreisförmig um den Altar des Gottes und ließ sie ihren Part, durch kleine Soli des Chorführers unterbrochen, unter Tanz und lebhaften Geberden vortragen. Den leidenschaftlichen Charakter des Dithyrambus suchte er dadurch zu mildern, daß er ihn mit der Lyra statt mit der Flöte begleiten ließ.

Gleichzeitig blühte auf den jonischen und äolischen Inseln die monodische Liebeslyrik des Alkäos, der Sappho (durch welche die mixolydische Tonart aufkam) und des Anakreon, die alle offenbar im Volkslied wurzelten und zum Klang eines besonderen Saiteninstrumentes (Barbiton) sangen.

Damals begannen auch die ersten theoretischen Beschäf-

[1]) Dieses Schema (*AAB*) hieß epodisch, zum Unterschiede von dem syzygischen Alkmans, das aus einem System von Strophenpaaren (*AA*, *BB* u. s. w.) bestand. Ungegliederte (durchkomponierte) Gesänge nannte man kommatisch.

tigungen mit der Musik durch die Pythagoräer. Ihrem wissenschaftlichen Grundsatze („Alles ist Zahl") entsprechend verlegten sie sich auf das Erforschen der mathematischen Verhältnisse der Tonkunst, deren Gesetze ihnen als Abbildung der Weltordnung erschienen.[1]) Daraus leiteten sie auch die erziehliche und ethische Wirkung ab, die sie ihr zuschrieben, den besänftigenden, klärenden und darum bessernden Einfluß auf das Gemüt. Dieser Gedanke beherrscht seitdem die griechische Philosophie und das ganze Mittelalter. Sie klingt wieder in Shakespeares berühmten Versen „Nichts ist so stöckisch, hart und voller Wut, daß nicht Musik auf eine Zeit verwandelt" (Kaufmann von Venedig V. 1), sie liegt noch dem Spießbürger-Sprichwort von den bösen Menschen, die keine Lieder haben, zu Grunde. Pythagoras soll einen verschmähten Jüngling, der das Haus seiner Geliebten in Brand stecken wollte, durch ein Lied zur Besinnung gebracht haben; andere wollten sogar Krankheiten durch Musik heilen und zwar durch apollinische. Die erregende Flötenmusik, die phrygische und lydische Tonart hielten sie für durchaus gefährlich.

Seit der Mitte des 6. Jahrhunderts ging die geistige Herrschaft in Hellas von Sparta auf Athen über. Während dort der musikalische Unterricht der adeligen Erziehung vorbehalten blieb, war er hier ein Bestandteil der allgemeinen Volksbildung. In der reichen, genuß- und festfreudigen Stadt strömten aus allen Gegenden von Hellas schaffende und reproduzierende Tonkünstler zusammen, insbesondere böotische Auleten, da die Ausübung des Flötenspiels, weil es das Antlitz entstellte, unter den athenischen Bürger selbst bald aus der Mode kam. Lasos aus Hermione führte den chorischen Dithyrambus in Attika ein und

---

[1]) Plato überliefert uns die grandiose kosmische Vorstellung der pythagoräischen Schule, wie auf jeder der 8 Himmelsphären, die um die diamantene Spindel der Göttin Notwendigkeit kreisen, eine Sirene sitzt und einen Ton der Skala hören läßt, doch so, daß alle wie eine einzige Harmonie zusammenklingen.

zu seiner Pflege — nicht ohne einen gewissen Gegensatz zum delphischen Nomosgesang — eigene Wettaufführungen. Seiner Musik sagt man Vorliebe für lebhafte Tempi und Koloraturen nach. Ihre technische Schwierigkeit erforderte nun auch die Notierung des Gesanges, die mittelst eigener, dem neu-jonischen Alphabet entlehnter Zeichen geschah, während für den instrumentalen Part die frühere Tonschrift in Kraft blieb. Desgleichen wurde es notwendig, daß jemand bei der Einübung, wenn nicht gar bei der Aufführung eines Chorwerkes den Takt angab. Lasos hat ein verloren gegangenes Buch von den Regeln des Gesanges und der Komposition verfaßt und war auch der erste Musiker, von dem eine (gleichfalls verlorene) Biographie geschrieben wurde.

Ihren Gipfel erreichte die lyrische Chorkunst der Hellenen in Simonides von Keos (556—446) und dem etwas jüngeren Pindar aus Theben (522—442). Beide haben nicht dauernd in Athen gelebt, genossen aber hier die höchste Verehrung und Pflege. Sie waren auch nicht wie Thaletas, Arion, Lasos städtische Musikdirektoren, sondern Nationalkünstler, an die man sich aus den verschiedensten Teilen Griechenlands um Festkompositionen wandte, sei es um einen Sieg in den olympischen Spielen, sei es um einen Gott oder sonst einen hervorragenden Anlaß zu feiern. Der geistreiche Simonides, den die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie bedünkte, arbeite vor allem auf die künstlerische Gesamtwirkung hinaus. Namentlich in seinen Tanzliedern sucht er Wort, Melodie, Begleitung und Tanzbewegung zu einem einheitlichen Totaleindruck zu verschmelzen. Sein Rivale Pindar wird als Musiker in den Berichten der Alten zwar hochgelobt, aber nicht näher charakterisiert. Wäre die von Athanasius Kircher, dem gelehrten Polyhistor des 17. Jahrhunderts in einer (seither nicht wiedergefundenen) Handschrift eines Klosters zu Messina entdeckte Melodie zu Pindars Hymne auf „die goldene Leier Apollons“ unzweifelhaft echt, so könnte sie uns recht wohl den feierlichen Schwung

seiner Kompositionsweise versinnlichen.[1]) Simonides und Pindar, die übrigens wie später die Tragiker ihre Chöre gar häufig auf schon vorhandene und bekannte Singweisen dichteten, haben noch alle Zweige der chorischen Kunst gepflegt, aber es nicht verhindern können, daß die Sympathien der Künstler und des Publikums sich immer ausschließlicher dem Dithyrambus zuwandten. Dieser wurde nunmehr zum fast alleinigen Träger der fortschrittlichen Entwicklung.

Aus dem chorischen Dithyrambos war auch das Drama hervorgegangen, und wie Athen nach dem Vorbilde der Skias zu Sparta ein eigenes städtisches Konzerthaus, das Odeion hatte, so erbaute der Staat daselbst Theater zur würdigen Aufführung der dramatischen Spiele, die ja keineswegs als bloße Vergnügungen, sondern als religiöse Feierlichkeiten sich darboten und wie an den Panathenäen (wo die Vertreter aller Bundesgenossen sich versammelten) nur die Schlußglieder einer Kette prunkvoller Festakte bildeten. Bekanntlich ist das griechische Drama auf dem Prinzip der Vereinigung der Dichtkunst, Tanzkunst und Tonkunst aufgebaut, und letztere hat in diesem Organismus keineswegs eine nebensächliche Bedeutung. Ihrem chorischen Ursprung getreu, legte die ältere Tragödie das Hauptgewicht auf die Chöre, welche das Stück nach einem bestimmten Schema gliederten. Der einleitende Prolog und die Introduktionsszene wurde in der Regel bloß gesprochen. Dann betrat der Chor, vom Flötenspieler geführt, im feierlichen Aufmarsch die Bühne unter Absingung des Einzugsliedes (Parodos). Seine beiden großen Standgesänge (Stasima) markierten gewissermaßen die Aktschlüsse. Wenn er unter den Klängen des Abzugliedes (Exodos) die Szene verließ, war das Stück zu Ende. Zwischen diesen Grundpfeilern des dramatischen Aufbaues lagen: der

[1]) Der Verdacht gegen Kirchers Entdeckung, gegen welche keine inneren Gründe sprechen, hat sich verringert, seit es feststeht, daß Teile der Bibliothek jenes Klosters nachweislich nach Italien und Spanien verschleppt wurden.

Dialog (teils rezitativisch, teils melodramatisch behandelt), ferner die Arien („szenische Monodien“), die Duette, die großen Ensembles (Kommoi) und die eingestreuten (episodischen) Chöre. Und wie die Tragödie die ursprüngliche Beschränkung auf Stoffe aus dem Mythenkreise des Dionysos bald durchbrach, so ließ sie neben der dithyrambischen auch der ernsten dorischen Chorlyrik freien Raum, so daß auch in ihr ein Kompromiß zwischen den polaren Mächten des griechischen Geisteslebens sich vollzog. Es scheint übrigens, daß bei der Komposition der Chöre nicht dichterische und musikalische Momente den Ausschlag gaben, sondern choreographische. Erst wurden die Reigentänze bezw. die Linien der Umzüge des Chors ersonnen, dann Wort und Weise des dabei auszuführenden Gesangs. Neben der Flöte diente auch die Lyra zur Begleitung, zumal für die melodramatischen und rezitativischen Partien, die bei den ältesten Tragikern Phrynichos und Aischylos (525—455) noch sehr häufig sind. In der Komödie zog man im Dialog die unbegleitete Rede vor; statt der großen Stasima sang man witzige Parabasen coupletartig ins Publikum hinein. Charakteristisch für die Komödie ist auch der Groteskstanz (Korax, Sikinnis), sie bedurfte überhaupt heiterer, einschmeichelnder Weisen, wie sie Kratinas zu ersinnen wußte. Dieser schöpfte zwar reichlich aus dem Volksliedschatze, doch andrerseits sangen wieder die Schiffer im Hafen Piräos seine flotten Melodien, die sie im dortigen Vorstadttheater gehört hatten, vergnüglich nach. Auf der erreichten Stufe vermochte sich aber die griechische Tonkunst nicht zu erhalten, denn eine neue Richtung, die auf dem Höhepunkt der klassischen Periode einsetzt, führte sie mit merkwürdiger Raschheit zum Niedergange.

Die romantische Periode endlich charakterisiert das Bestreben, die Musik aus einer Dienerin der lyrischen und dramatischen Poesie zu einer ganz absoluten Kunst auszubilden und ihr selbst dort, wo sie mit der Dichtung sich verbindet, ein selbständiges Interesse zu sichern. An Stelle der strophischen

Gliederung tritt freies Durchkomponieren. Die Melodie wird beweglicher und überschreitet auch das Terzintervall, das für die ältere Musik die Grenze bedeutete. Durch häufigen Wechsel des Rhythmus, der Tonart, des Tongeschlechtes, durch rauschende Instrumentation sucht man die spezifisch musikalischen Wirkungen zu steigern. Auch die obligate Tonmalerei gehört zu den bezeichnenden Merkmalen der nachklassischen Musik, die nun solche Anforderungen an die Geschicklichkeit der Ausführenden stellte, daß die bisherigen bürgerlichen Sänger, Choreuten und Instrumentalisten auch für das Drama nicht mehr ausreichten und ein besonderer Stand von Berufsmusikern möglich wurde.

Auf dramatischem Gebiet nimmt Sophokles (496—405) eine Mittelstellung ein zwischen den klassischen und romantischen Idealen. Euripides (480—407) aber segelt bereits im Fahrwasser der Romantik. Seine Melodien, bei deren Komposition er sich von Kephisophon und Timokrates helfen ließ, entsprachen nicht mehr der richtigen Deklamation und suchten nicht so sehr die Worte zur Geltung zu bringen als die Kehle des Sängers. Glücklicher Zufall hat vor kurzem ein kleines Bruchstück einer Euripideischen Partitur auffinden lassen, einen Chor aus „Orestes“, der das Geschick des Muttermörders bejammert. Die Melodie von den Kitharen unisono, zuweilen auch im Quartintervall begleitet, führt mit allerlei Wandlungen und Steigerungen ein kurzes klagendes Motiv durch und in den Pausen, am Schluß jeder Verszeile, fallen die Flöten mit einem stöhnenden Wehelaut drein. Indes lag des Euripides Stärke nicht in den Chören, sondern in den Bravourarien und Duetten für geschulte Sänger. Agathon, ein jüngerer Zeitgenosse des Euripides endlich machte das Drama vollends zur Oper, da er den Chor nicht mehr als Glied der Handlung, sondern als musikalische Einlage (Embolimon) behandelte. Auch führte er die Chromatik ins Drama ein und seine weichliche, gezierte, trillerfreudige Flötenmusik wurde sprichwörtlich.

Neben begeisterten Anhängern fanden die hellenischen Romantiker auch scharfe Opposition. Zu dieser hielt namentlich Aristophanes, der in seinen Komödien, worin er mit humoristischer Nachahmung von Tierstimmen (Vögel, Frösche) im Gesange originelle Wirkungen erzielte, die neue Richtung mit bitterster Satire überschüttete und parodierte, am köstlichsten wohl in jener Szene der „Frösche", wo Aischylos und Euripides in der Unterwelt ihren Kunstprinzipienstreit vor Dionysos Richterstuhle austragen und wobei des Euripides silbenzerdehnende, beckmesserliche Koloraturen (das „ei-ei-ei-ei-ei-issusa) verhöhnt werden. Aber auch die späteren Komödiendichter machten die Modernen gern zur Zielscheibe ihres Spottes. Als ersten, der die Musik „verdorben" habe, bezeichnete man den Dithyrambiker Melanippides. Er gab die geschlossene Strophenform auf, komponierte in freien Rhythmen (Anabolai) und führte die zwölfsaitige Kithara ein. Noch weiter ging der verschrobene Kinesias, dem Plato vorwirft, er habe auf den Geschmack des großen Publikums spekuliert und die sittlichen Aufgaben des Künstlers vernachlässigt. Beide aber übertraf Philoxenos aus Kythera (495—380), der dem chorischen Dithyrambus durch Einfügung von Solisten-Arien Kantatenform gab, von seinen Anhängern „ein Gott auf Erden" genannt wurde, bei den Gegnern allerdings als "Hauptverderber" der Tonkunst galt. Krexos endlich führte in die dithyrambische Kantate noch melodramatische Rezitation ein. Der allgemeine Zug zum Dithyrambos ergriff sogar die sonst so konservative lesbische Nomosschule. Ihr Vorsteher, Phrynis, opferte schon ihre traditionelle Würde lebhaften, dionysischen Rhythmen, ja Timotheos[1]) († 357), sein Schüler und auf dessen Bahnen

---

[1]) Der Komiker Pherekrates ließ die Musik mit allen Spuren der Mißhandlung leibhaft auf die Bühne treten und jammern:

> Doch jetzo hat Timotheos aufs schmählichste
> Mich ruiniert, o Freunde. Er übertrifft

weiterwandelnd, näherte den Nomos durch Kombination mit dithyrambischen Chören der philoxenischen Kantate. Der Unterschied lag jetzt nur mehr darin, daß im Dithyrambos der Chor, im Nomos die Monodie vorwaltete. Timotheos, dessen Tonmalereien, wie die musikalische Schilderung eines Seesturms und der Wehen der Semele hochberühmt waren, trat mit vielem Selbstbewußtsein auf. „Ich singe nicht das Alte, denn das Neue ist viel besser,“ erklärte er. „Jetzt herrscht der neue Zeus, während vordem der alte Kronos regierte. Darum fort mit der alten Muse.“

In der Tat waren nach kaum einem halben Jahrhundert die Klassiker gänzlich aus dem Felde geschlagen. Aber nun zeigte sich die Kehrseite der Medaille. Die neuen emporgekommenen, zur Bewältigung der technischen Schwierigkeiten des romantischen Stils unentbehrlichen Berufsmusiker drängten sich immer mehr in den Vordergrund. Die frühere Zeit kannte nur den Dichterkomponisten, den Poeten, d. h. schaffenden Künstler. Nun begannen sich die einst verbundenen Tätigkeiten des Dichters und Musikers zu trennen. Der letztere tyrannisierte den ersteren und war nur darauf bedacht, dem Ausübenden Gelegenheit zur Entfaltung seiner Technik zu geben. Man gab die Enharmonik mit ihren feinen Wirkungen auf. Die alten Meister fanden keine Pflege mehr, mit Ausnahme solcher Werke, denen ein virtuoses Moment sich abgewinnen ließ. Nach einer reichen produktiven Geschichte brach eine Aera bloßer Reproduktion an.

Mit tiefer Trauer waren die besten Geister sich des Niederganges bewußt. Platons theoretische Forderung einer Reform der Kunstpflege blieb in praktischer Hinsicht wirkungslos. Vergebens betonte er im Gegensatze zu den Sophisten, welche die Musik nur als Tonspiel gelten lassen wollten, die Notwendig-

Weit alle andern, singt Ameisenkribbeleien
In hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art
Und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt.

keit, sie in den Dienst der sittlichen Erziehung zu ziehen. Vergebens verlangte der philosophische Aristokrat ein Zurückgreifen auf die nationalen Grundlagen, auf die edle dorische Tonart und Kitharodie und dementsprechend auch Verbannung der aufregenden demotischen Flötenmusik und der asiatischen Durtonarten. Vergebens wollte er als gelernter Pythagoräer die ethischen Kräfte der Nation durch die bildende Gewalt apollinischer Tonkunst aufrufen, vergebens eiferte er gegen die Spezialisierung der Künste.[1]) Die Schlacht bei Chäronea (338), die Griechenlands Freiheit vernichtete, schien nur den Ausspruch jenes Damon zu bestätigen, der da meinte, daß der Verfall der Musik auch den der Staaten nach sich ziehe. Über diesen Verfall konnte der äußere Glanz des Musiktreibens am makedonischen Hofe nicht hinwegtäuschen. Besonders durch Kombination mehrerer Instrumente suchte man dem Vortrag neuen Reiz zu geben. Die Kitharisten Aristonymos, Kratinos, Athenodoros führten zur Hochzeit Alexanders ein Trio für 3 Kitharen auf. Andere gingen in dieser Vervielfältigung der Mittel noch weiter, und die Musiker wie Kephesias, der da erklärte, nicht im Großen liege das Schöne, sondern im Schönen das Große, bildeten seltene Ausnahmen. Der Virtuosenkult blühte, der Sport und das Artistentum. Man feierte den Sänger Moschos, weil er den Ton länger aushalten konnte als andere; man errichtete der schönen Flötenspielerin Lamia einen Tempel; man bezahlte ihrem Kollegen Amobeos willig ein at-

[1]) Leges II, 669 „Alles reißen die Künstler nun auseinander, indem sie einerseits dadurch, daß sie bloß gesprochene Worte in Metren bringen, Rhythmus und Versmaß von der Melodie, andrerseits im rein instrumentalen Kithara- und Flötenspiel Melodie und Rhythmus vom Gesang trennen, wobei es dann sehr schwer ist, ohne dazukommende Worte zu begreifen, was der betreffende Rhythmus und die Harmonie zu bedeuten haben und was für ein künstlerisch bedeutungsvoller Inhalt damit eigentlich zum Ausdruck gebracht werden solle. Dieses alles müssen wir als eine ganz und gar rohe Kunstausübung ansehen.“

tisches Talent (700 Taler) für jedes Auftreten, man ließ Nikomachos zum reichsten Kleinodienbesitzer Griechenlands werden. Was Wunder, wenn die ernstgesinnten Kunstfreunde der praktischen Musikpflege ihrer Zeit immer mehr den Rücken zukehrten und sich auf das wissenschaftliche Studium der Tonkunst verlegten. Damals schrieb der Aristoteliker Aristoxenos (geb. 354) sein bewunderungswürdiges System der Musik, das leider nur bruchstückweise erhalten ist, an das aber die moderne Vortragslehre in manchen Punkten wieder anknüpft.

In der alexandrinischen Zeit unter den prachtliebenden Ptolemäern behielt die Musik ihre einmal eingeschlagene Richtung. Als da die Künste der Virtuosen und die Klangfülle der neuen Rieseninstrumente, des mit 40 Saiten bespannten Epigonions, der Wasserorgel u. s. w. nicht mehr verfingen, verfiel man auf Monstrekonzerte und stellte Orchester von 600 Musikern zusammen. Pollux und Strabo berichten, daß ein Dilettant, der Kapitän Timosthenes (um 250 v. Chr.) den pythischen Nomos zu einer wahren „sinfonischen Dichtung“ mit detailliertem Programm verarbeitete. Die Indroduktion schilderte, wie Apollon den Ort zum Kampfe prüfend besichtigt. Es folgte die fanfarenartige Herausforderung des Drachen, hierauf der Kampf selbst, das Verenden Pythons, zuletzt des Gottes Dankopfer und Siegesreigen. Außer den Flöten wirkten noch Kitharen, ja Trompeten und Pauken mit. Die Partituren der alten Meister bildeten bloß noch Gegenstände historischer Studien, und die Versuche gelehrter Kreise in Athen, Tarent, Alexandrien, die Dilettanten dafür zu interessieren und mit deren Hilfe eine Renaissance herbeizuführen, vermochten den Lauf der Dinge nicht zu ändern.

Es versteht sich, daß die Wandlung der Musik zuerst in den Zentren des Geisteslebens und gleichsam an der Oberfläche seines Getriebes vor sich ging, wogegen die irgendwie offizielle Kunst oder diejenige in den Landstädten viel länger am Herkommen festhielt. So ist es erklärlich, daß einige, aus

dieser Periode stammende, bei den neueren Ausgrabungen entdeckte Tonstücke noch keineswegs jene Zerrüttung der alten Verhältnisse aufweisen. Der delphische Apollohymnus, ein Päan aus der Mitte des 3. Jahrhunderts, steht noch in der altrituellen dorischen Tonart, besser als im Euripidesfragment fügt sich die Melodie dem natürlichen Sprachakzent. Motivische Bildungen sind unverkennbar. Das Seikiloslied repräsentiert uns wohl einen Nachklang anakreontischer Lyrik, wie sie unter den Joniern Kleinasiens fortlebte und ein feierliches Prozessionslied mag uns einen Begriff von dieser Art hellenischer Kultusmusik geben.

Zu Beginn unserer Zeitrechnung endlich löste Rom das üppige Alexandrien ab, das nur noch als Studiensitz der pythagoräischen Musikgelehrten (Claudius Ptolemäus, Theon, Nikomachos, Euklides) im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. Beachtung fordert. Einer Schrift des Alexandriners Alypius verdanken wir die genaue Kenntnis der Notenschrift. Während die Pythagoräer, dem Sinneseindruck mißtrauend, bloß die mathematisch-physikalischen Grundlagen der Musik ins Auge faßten, warf sich die Schule des Aristoxenos auf die Systemisierung der praktischen Musik, wobei das Gehör, die ästhetische Wirkung erste und letzte Instanz war. Eklektisch verfuhren Gaudentius, Bacchius, Aristides[1]) und Plutarch, welch letzterer das Buch „Über die Musik", die wichtigste Quelle für die alte Musikgeschichte verfaßte. Die formalistische Schule endlich fand in dem Epikuräer Philodemus, dem Hanslick des Altertums, einen sehr scharfen Parteigänger, der jeden Zusammenhang zwischen Musik und Ethos leugnet und ihre Wirkung einzig im sinnlichen Reiz der Töne und Tonfolgen erblickt. Die Römer selbst

[1]) Er widmete sein Buch „Über die Musik" zwei Freunden. Eusebius und Florentius, in denen man sogleich die Eponyme von Schumanns Davidsbündlern erkennt, nur daß der Name des Letzteren durch den ähnlichen des Beethovenschen Opernhelden Florestan substituiert ist.

übernahmen als unselbständige Schüler der Griechen kritiklos den Virtuosenkult und die musikalischen Masseneffekte. Der unter Kaiser Hadrian unternommene Versuch (2. Jahrhundert n. Chr.), die klassische hellenische Musik wieder zu beleben, scheint nur schwächliche, dekadente Produkte, wie die (von Galilei 1581 in Rom gefundenen) Hymnen des Dionysos und Mesomedes gezeitigt zu haben, welche bis vor kurzem als die einzigen Reste antiker Musik galten. Mit größerer Energie trat Kaiser Julian im 4. Jahrhundert für den Gedanken einer musikalischen Renaissance ein, aber sein früher Tod machte allen darauf bezüglichen Plänen ein Ende. Dem römischen Philosophen Boethius († 524 n. Chr.) endlich kommt das Verdienst zu, in seinem weitverbreiteten Werke „De musica" dem Mittelalter, dem die griechischen Autoren unzugänglich waren, die ganze musikalische Theorie der Hellenen vermittelt zu haben.

---

7. Deutschböhmische Musik im 16. Jahrhundert.

1.

Es ist ein hübscher Zufall, daß das älteste uns erhaltene Denkmal deutscher Musik in Böhmen gerade aus einer Zeit der äußersten Bedrängnis unseres Volkstums, aus dem Jahrhundert der Hussitenstürme stammt. Ich meine die Liedweisen, die eine im Stifte Hohenfurt aufbewahrte, dort wahrscheinlich auch geschriebene Handschrift überliefert und von denen manche verdiente, dem lebendigen Volksgesange wieder zugeführt zu werden, dem sie entsprungen ist. Das Liederbuch, jetzt durch Bäumkers Ausgabe bequem zugänglich,[1]) enthält in seinem ersten Teil sogenannte „Rufe", psalmodierende Lieder, wie sie namentlich bei Wallfahrten von einem Vorsänger mit zwischen einfallendem Refrain des Volkes gesungen wurden. Christi Leben und Sterben bildet ihren poetischen Stoff. Der zweite Teil bringt dann „geistliche Lieder, doch in weltlichen Weisen von einem großen Sünder". Sein Name und seine Persönlichkeit bleiben leider unbekannt. Die in seinem Dichten zu Tage tretende Weltanschauung deutet auf einen Anhänger der deutschen Mystik, der Tauler und Suso, in deren Kreisen sich unter dem Einfluß der weltlichen Poesie eine merkwürdige fromme Erotik entwickelt hatte. Überhaupt gehört die innigere Durchdringung der weltlichen und geistlichen Elemente zu den Eigentümlichkeiten des 15. Jahrhunderts. Die Kirche hatte nach

---

[1]) Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert. Hrg. von Wilh. Bäumker (Leipzig 1895).

langem, vergeblichem Kampfe gegen den Volksgesang sich schließlich dazu verstanden, die ihren Kindern lieben, unausrottbaren, weltlichen Weisen in den Dienst des religiösen Lebens zu ziehen, indem sie ihnen geistliche Texte unterlegte. Man nannte solche Umdichtungen Contrafacta, d. i. Gegenstücke, und zu dieser Gattung gehören auch die Lieder des „großen Sünders". Die Wendungen und Vorstellungen des ursprünglichen Textes sind vielfach beibehalten, aber natürlich im geistlichen Sinne aufgefaßt. Statt an das irdische Vaterland denkt der Sünder ans himmlische; in der Morgenröte besingt er die Jungfrau Maria, ja er versucht das Gewissen seiner Mitmenschen durch erbauliche Tanzlieder (Reihen) mit dem unverkennbaren Rundreim

Ab und ab ab und ab
trum, trum, trum!

zu rühren, ähnlich seinem Zeitgenossen, dem berühmten Contrafactor Heinrich von Laufenberg im Breisgau. Die um Hohenfurt gesprochene bayrisch-österreichische Mundart, worin auch der Text unserer Handschrift abgefaßt ist, heißt uns indes die Lieder des Sünders mit den südostdeutschen Bestrebungen auf dem Gebiete des religiösen Volksgesangs in nähere Beziehung setzen. Hatte eine in dieser Hinsicht so wichtige Persönlichkeit wie der Mönch von Salzburg seine Verbindungen bis zum Prager Hofe, so berührten die Wellenkreise seines Wirkens gewiß auch Südböhmen, das mit dem benachbarten Oberösterreich schon damals im regen Verkehr stand.

Die Melodien, die der „Sünder" benutzte, waren nach seiner ausdrücklichen Angabe Volksweisen, und einige darunter sind von seltener, auch heute noch zum Herzen sprechender Schönheit. Da ist ein frisches „Wanderlied", das zu dem frommen Sinn der Worte recht wenig passen will. Man glaubt Kückens „Wer will unter die Soldaten" fünfhundert Jahre vorausklingen zu hören. Das schreitet im geistlichen Gewande voll weltlicher

Fahrtenlust einher. Eine seltsame Verquickung beider Elemente stellt ein Marienlied dar, das eine Umdichtung des Volksliedes: „Wär ich ein Falk', so wollt' ich mich aufschwingen" zu sein scheint. Aber dieses Volkslied selbst dürfte aus Reminiszenzen an das Kyrie der spät mittelalterlichen Messe „De angelis" entstanden sein. Die melodische Phrase des Eingangs findet sich im 5. Modus der liturgischen Gesänge sehr häufig und hat in neuerer Zeit durch Mendelssohn (Athalia) und Wagner (Parsifal) eine bedeutsame Wiedergeburt erlebt. Unter den Weihnachts- und Krippenliedern erklingt gar manche liebliche Weise, z. B. „Was singt ihr Kindlein auf dem Plan". Eine Melodie „Es ist geborn ein Kindelein", die man bisher aus der ungarischen „Lyra coelestis" kannte, hat Liszt in der Heiligen Elisabeth für den Armenchor verwertet, und so schlägt sich von dem alten Pergamente von selbst die Brücke in die neue Zeit.

2.

Die Stürme der Hussitenkriege hatten das Deutschtum in Böhmen nahezu vernichtet. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts aber sehen wir's in den nördlichen Landesteilen allenthalben wieder im Vordringen begriffen. Noch mieden die Deutschen die tschechisierte Prager Universität; aus Wittenberg und Leipzig holten sie ihre geistige Bildung. Von da fand auch die neue Lehre des Protestantismus raschen Eingang und rührten die vielfachen persönlichen Beziehungen Luthers und Melanchthons zu Deutschböhmen her. Die Protestanten ihrerseits nahmen viele Lieder des Kanzionals der böhmischen Brüder an, das Michael Weiße für die deutschen Anhänger der Sekte zu Landskron aus dem Tschechischen übersetzt und (mit eigenen Poesien vermehrt) zuerst 1531 zu Jungbunzlau im Druck hat erscheinen lassen. Die Melodien dieser Lieder sind aber nach dem ausdrücklichen Vermerk der Ausgabe von 1566 nicht als spezifisch tschechische anzusehen, sondern gehören der älteren, internatio-

nalen, katholisch-geistlichen Lyrik an. „Nu hat Johannes Huß den Kirchengesang angefangen in böhmischer Sprachen, denselbigen haben hernach seine Nachkommen so gemehret, und so schöne geistliche Lieder gedichtet, daß dergleichen nie gesehen worden. Sie haben aber die alten Kirchenmelodien, Weisen und Noten behalten, weil sie köstlich sind, und der Christenheit in Brauch kommen, auch viel' dieselben gern hören und singen."

An den verschiedensten Punkten des deutschen Landgürtels erwacht nun unter dem Einflusse der Reformation musikalisches Leben. Nicht überall ging das mit einem Schlage. Vielen Tetschner Bürgern z. B. wollte das „deutsche Gesangsel" nicht gefallen, weil „alles untereinander plärre" und die Bünauer Herrschaft bestallte darum 1560 neben dem alten Kantor einen zweiten und systemisierte Chorgehilfenstellen an der Kirche in Tetschen,[1]) um den schlechten Gemeindegesang zu heben. Schöpferisch trat in dieser Gegend zuerst Baltasar Hartzer (latinisiert: Resinarius) hervor.[2]) Er stammte aus Tetschen und hatte seine Ausbildung zu Wien in der kaiserlichen Kapelle als Schüler Meister Isacs[3]) genossen. Zuletzt war er evangelischer Pfarrer zu Böhmisch-Leipa und gab, zwei Jahre vor seinem 1546 erfolgten Tode, achtzig lateinische Responsionen heraus,[4]) die Bugenhagen im Vorwort ihrer Einfachheit und Natürlichkeit wegen den Wittenberger Studenten anempfahl. Fast

---

[1]) Focke, Aus dem ältesten Geschichtsgebiete Deutschböhmens. Warnsdorf 1879. I. 238.

[2]) Paudler, Der Leipaer Pfarrer Resinarius. Mitteilungen des nordböhm. Exkursionsclub XVIII 132 ff.

[3]) Die alte, noch von Ambros angenommene Tradition, die Isaak in Prag geboren sein läßt, wird durch das ans Licht gekommene Testament des Meisters, worin er sich de Flandria nennt, hinfällig.

[4]) Responsoriorum numero octoginta, de tempore et festis iuxta feriem totius anni, libri duo. Wittembergae apud Georgium Rhav. Anno MDXLIV.

gleichzeitig erschienen ebenda 31 Bearbeitungen deutscher Choräle von ihm in einem Sammelwerk, worin er in der besten Gesellschaft (Bruck, Ducis, Senfl, Dietrich u. a.) begegnete.[1]) Auch die Verlagsanzeige der Responsorien, die Hauptquelle für seine Lebensgeschichte, nennt ihn einen in Österreich schon berühmten Mann, indessen neuere Beurteiler ihm nur einen bescheidenen Platz in der Geschichte des deutschen Kirchengesangs anweisen. — Arnold Schlick, der 1535 als Organist am Churpfälzischen Hofe wirkte, wird als „Magister aus Böhmen" angeführt. Von ihm rührt das Orgel- und Lautentabulaturbuch her, das aus der Presse Peter Schöffers in Mainz 1512 hervorging. Einer der ersten Notendrucke.

Wirtschaftlich und geistig, durch den aufblühenden Bergbau im Erzgebirge und durch die Begründung zahlreicher Schulen, lief das nordwestliche Böhmen den andern deutschen Gegenden den Rang ab.

Von Brüx hören wir, daß daselbst bei dem großen Brande 1515, „die schönen Tafeln und Orgeln gut" in Kirchen und Klöstern verbrannten, und fünfzig Jahre später klagt der katholische Dechant, daß die Bevölkerung „das meiste Teil wegen der deutschen Gesäng" nach dem reformierten Seestadtel, Neudorf, Olbers- und Oberleutensdorf ströme. Das Brüxer Memorialbuch handelt fol. 13a vom „Creutztragen und Deutschsingen bey dem Begräbniß derer sub utraque".

Überhaupt fand die Musik im Erzgebirge seit der Reformation die allereifrigste methodische Pflege. Nikolaus Hermann schildert gar beweglich, wie die Schüler vordem infolge der „Barbarei und Unrichtigkeit der Lehren" mit dem Kirchen-

[1]) Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit vier und fuenff Stimmen, fuer die gemeinen Schulen. Mit sonderlichem vleis aus vielen erlesen, der zuvor keins im druck ausgangen. Gedrueckt zu Wittemberg durch Georgen Rhau. 1544.

gesang „beschwert und gepeinigt wurden". „Die armen Kinder, die nach Parteken herumb sungen, das waren rechte natürliche Marterer. Wenn sie in der Schulen genugsam gemartert waren, und in der Kirchen erfroren, mußten sie dann allererst hinaus auf die Gaß (cum sacco civitatis), und wenn sie mit großer Mühe, im Regen, Wind und Schnee etwas ersungen, mußten sie dasselbige den alten Bachanten, welche daheim auf der Bärenhaut lagen, wie eim Drachen in Hals stecken." Das änderte sich nun, als die gebildeten Schulmeister und Kantoren aus dem reformierten Deutschland kamen. Sie brachten von dorther auch die Lehrbücher, das „Compendium musicae" des Coclicus (Nürnberg 1552) oder die „Practica musica" Hermann Finks (Wittenberg 1556), die übrigens auch in den tschechischen Schulen benutzt wurden. Um in der Figuralmusik zu den hohen Knabenstimmen die nötigen Bässe zu gewinnen, schlossen sich auch Erwachsene in den einzelnen Kirchensprengeln zu „Cantoreibrüderschaften" zusammen. Das Statut jener zu Graupen hat sich erhalten.[1])

Was nun den Unterricht der Schulkinder anbelangt, so wurde z. B. an der Lateinschule zu Graupen an vier Wochentagen, „von zwölfen bis eins gesungen und von dem Kantor die precepta Musicae tradiret". Ebenso in der Schule zu Schlaggenwald: „Nachmittags . . . . bitten wir Gott um die Gnade mit dem Lobgesang veni sancte spiritus. Nachdem lese ich ihnen die erste Stunde allen zugleich die musicam, die lernt ein jeglichen Gesang recht künstlich erkennen und singen," heißt es im Lehrplane des Rektors. Der erhaltene Musikkatalog der dortigen Schulbibliothek bezeugt, daß die bedeutendsten Tonwerke des XVI. Jahrhunderts hier bekannt und in Übung waren. Er umfaßt 26 gedruckte oder geschriebene Partitur-Bände, mehrere Hefte und neun Kanzionalbücher, Werke von

---

[1]) Hallwich, Geschichte der Bergstadt Graupen (Prag 1868) S. 77 und 80.

Simon Barion, Petrus Bonhomius, Andreas Borger, Georg Busenhart, Joh. Chustrovius, Sethus Calvisius, Demantius, Sixt Dietrich, Melchior Franck, Hans Leo Haßler, Valentin Hausmann, Aegidius Insucler, Isaak, Joh. Knösch, Losius, Philipp de Monte, Alexius Neander, Andreas Paverna, Hieronymus Prätorius, Andreas Raselius, Jacob Regnard, Joh. Rouschius, Joh. Walther, Melchior Vulpius. Neben der Mehrzahl der lateinischen Kirchengesänge finden sich auch „deutsche Sprüch aus den sonntäglichen Evangeliis“, „deutsche Psalmen“ und weltliche Musik, wie Hausmanns Brautlieder, Haßlers Lustgarten, Melchior Franks Bergreihen. Zu Schönfeld bei Schlaggenwald schrieb David Köler (Colerus) aus Zwickau sein geniales Erstlingswerk, die zu Leipzig bei Wolfgang Günther erschienenen „Zehn Psalmen Davids des Propheten mit vier, fünf und sechs Stimmen gesetzt“, deren meisterliche Satzkunst und erstaunliche Realistik des Ausdrucks erst in unseren Tagen zu Ehren kommt.[1]) Ob sich Köler dauernd in Böhmen aufgehalten hat und in welcher Eigenschaft, ist unbekannt. Vielleicht führten ihn Beziehungen zur Schlaggenwalder Schule dahin. Am 29. Jänner 1554 wandte sich der Rat der Stadt an Melanchthon um Empfehlung „eines guten Kantors, der ein' Chor versorgen könnte“, und zwar mit der Antrittsfrist nach dem Dreieinigkeitssonntag (20. Mai). Kölers Vorrede zu den Psalmen aber ist „Schönfeld, den 1. Juni 1554“ datiert. Über diesen schwachen Anhaltspunkt hinaus vermag unsere Kenntnis einstweilen freilich nicht vorzudringen. — In Falkenau lebten bis in die siebziger Jahre die beiden Brüder Avenarius (Habermann), Philipp und Johann, bekannt durch ihre Beziehungen zum Württembergischen Hofe. Philipp widmete dem Herzoge 1572 ein Werk mit dreißig Motetten und überreichte ihm gleichzeitig einen gedruckten Gesang seines Bruders, der später als Professor

---

[1]) Zwei dieser Psalmen hat jetzt Dr. G. Göhler für den praktischen Gebrauch neu herausgegeben (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

nach Wittenberg ging und das noch heute gebrauchte Gebetbuch („das Habermännchen") verfaßte. [1])

Die wichtigste unter den nordwestböhmischen Bergstädten aber war Joachimsthal. Seit 1516, da der Silberreichtum des Bodens kundbar geworden, strömten Tausende dahin, zumal der Bergbau just damals an andern Orten stockte. In wenigen Jahren entstand hier aus der Wildnis eine malerische Stadt, deren Anblick einem weit gereisten Manne, Agricola, die Erinnerung an Erfurt, Bologna und Padua zurückrief und wo sich nach dem stolzen Worte des Mathesius niemand hungrig zu Bette legte. Da fand die Arbeit lohnenden Verdienst, und nach sauren Wochen winkten frohe Feste, zumal die Schätze der Erde nicht wenig flotte Abenteurer herbeilockten. Der „Schlemmer aus dem Joachimsthal" wurde sprichwörtlich durchs ganze 16. Jahrhundert. Noch heute zählt ja die Bevölkerung des Erzgebirges zu den sangesfrohesten in Böhmen, und wie laut mochten ihre Gesänge damals erschallen, als der Segen des Wohlstandes über den Bergen ruhte! Von hier stammt denn auch der größte Teil der zahllosen deutschen Volkslieder, die unter dem Namen „Bergreihen" vom zweiten Drittel des Jahrhunderts an, zu Nürnberg gedruckt und immer wieder aufgelegt wurden. Viele nennen sogar ausdrücklich Joachimsthal als den Ort ihres Ursprungs. Ein indirektes, aber umfassendes Bild des weltlichen, nicht selten über den Strang gehenden Singens und Musizierens der Joachimsthaler erhalten wir aus den Predigten des Mathesius. Da muß der fromme Mann gegen die Trinklieder der vollen Brüderschaft, gegen die Couplets der Leierinnen und Lautenschlägerinnen losziehen, muß seiner Gemeinde klar machen, daß Trommel, Pfeife und Heerpauke ins Feld gehört, nicht in die Studierstube, daß die Lieder von der Schlacht von Pavia, Buhllieder und Gassenhauer den Fiedlern und Sackpfeifern zum Bauertanz

---

[1]) Württemberg. Vierteljahrschrift VII 159.

passen, nicht in die Kirche, denn „dazu“ warnt er, „soll man die jungen Leute nicht gewöhnen, man lernt daneben saufen, frech werden, wie denn selten aus pfeifenden Schülern etwas Tüchtiges wird. Mit den Harfen und Lauten, schönen Metzen hofieren, solches nimmt auch ein böses Alter“. In dem berühmten Prediger erhielt der üppige Sinn der Joachimsthaler ein ebenso heilsames als wirksames Gegengewicht, zumal das anständige Volkslied unangefochten blieb. „Wenn die Mägde miteinander ins Gras oder ins Holz gehen und etwas Christliches oder Ehrliches singen, das lautet sehr wohl. Item, daß die Bergleute einen guten Bergreihen schallen lassen, gehet auch hin und ist zu loben.“

Johannes Mathesius (geb. im Jahre 1504 zu Rochlitz) war also durchaus kein zelotischer Verächter der Tonkunst. Mit dem großen Meister Ludwig Senfl verband ihn eine Jugendfreundschaft, und als Student in Wittenberg hatte er mit seinen Genossen gern die „lieblichen Psalmen“, die Senfl ihm aus München durch eine Mittelsperson zu übersenden pflegte, gesungen. Auch mit Luther hat Mathesius musiziert[1]) und durfte daher wohl von sich sagen, er wolle der herrlichen Musika Freund und Patron sein, dieweil er lebe. Freilich meinte er nur „eine linde, säuberliche Musika, welche gute, ehrliche, heilige Wort mitführet, die gehet zu Herzen, denn der Text ist der Noten Seel' . . . Die Text der heiligen Schrift sind zwar an sich selber die allerlieblichste Musika, wenn aber eine süße und sehnliche Weise dazu kommt, da bekömmt der Gesang ein' neue Kraft. Wir müssen Instrumenten ihre Ehr' und Preis auch lassen, aber Menschenstimm, die ist über alles, wenn zumal die Gesäng' und Singer künstlich zusammengebracht sind“.

[1]) „Dahero wenn er (Luther) fröhlich war, über oder nacher Tische sang und zu seiner Laute griff, mußte unser Mathesius mit seiner Stimme sich hören lassen.“ (Balth. Mathesius, Die Lebensbeschreibung des M. Joh. Mathesius, Dresden 1705.)

Diese Grundsätze decken sich völlig, ja oft wörtlich mit jenen Luthers. Nachdem Matthesius 1532 zum Rektor an die Lateinschule nach Joachimsthal berufen worden, spürt man dort auch auf musikalischem Gebiete seinen Einfluß. Er traf hier den wackeren Kantor Nikolas Hermann aus Altorf, der bisher recht unzufrieden mit den Verhältnissen war und nur auf Luthers direkte Ermahnung hin auf seinem Posten noch ausharrte. Nun wirkten die Beiden als gute Freunde einträchtiglich zusammen. Schon 1535 wurde der lateinische Choral und Figuralgesang in der Kirche wieder eingeführt, was die Existenz eines geübten Schülerchors voraussetzt. Mathesius selbst berichtete später von der Schule, man treibe daselbst, „auch alle Tag neben andern freien Künsten auch beide Musiken[1]) und im Uibersingen exponirt man ihnen die Text"; bei den dramatischen Schulaufführungen, die Mathesius nach dem Vorbild anderer Anstalten eröffnete, fehlte es natürlich nicht an Musik und Gesang. Von den Komponisten seiner Epoche schätzte er — gleich Luther — Heinrich Fink, Stolzer, Senfl und Josquin de Prez am meisten; betreffs des Kontrapunktes verweist er auf den Theoretiker Franchino (Gafori). Die Überbleibsel der Joachimsthaler Schulbibliothek enthalten leider nichts von diesen Autoren, sondern von Komponisten: Isaac, Josquin, de la Rue, Hobrecht, Mouton, überhaupt nurmehr vier musikalische Werke, je einen Motetten-[2]) und Messenband,[3]) einen Psalter und ein handschriftliches Choralbuch mit lateinischen und deutschen Gesängen.

Im Jahre 1542 zum Pfarrer der Bergstadt ernannt, konnte Matthesius seinen Einfluß mit noch größerem Nachdrucke geltend machen. Schon 1546 „sein die Gassenhauer aus der Kirche

[1]) Das ist Choral und Figuralmusik.

[2]) Liber selectar. Cantionum quas vulgo Mutetas appellant, 6, 5 et 7 vocum. Durchgesehen von Senfl (Augsburg, C. Peutinger). Komponisten: Isaac, Josquin, de la Rue, Hobrecht, Mouton, Senfl.

[3]) Hrg. von Andreas Antiquus de Montona (Rom 1516). Komponisten: Josquin, Brunel, Fevin, de la Rue, Mouton, Pipelare, Rosselli.

kommen", dank der Willfährigkeit des damaligen Organisten Nikel Haldek, so daß Mathesius nur eine vollzogene Tatsache festlegte, als er in seiner Kirchenordnung (1551) die Weisung gab: der Organist müsse „sich Buhllieder, Gassenhauer und anderer Leichtfertigkeiten enthalten und gute Motetten, Psalmen und Kirchenchoral' mit Fleiß schlagen". Auch die Gemeinde ging auf die idealen Absichten ihres geistlichen Oberhauptes wacker ein, so daß er voll Zufriedenheit berichten konnte, man singe „oftmals figural, und solche Musiken helfen Rathspersonen, ehrliche Bürger sammt den Schulmeister und seinen Magistris und Baccalauren, auch bisweilen die Kirchendiener, da sie müssig sein, mit ihrer Gegenwart zieren und der Jugend commandiren . . . Daneben singen die Laien ihre deutsche und christliche Gesänge und kommen alle Feiertage zumal im Sommer, wenn man zum erstenmal läutet, viel Volks in der Kirche zusammen, welches eine ganze Stunde deutsche Psalmen singt".[1])

Mathesius treuester Helfer, auf dem Felde der Musikpflege im „sudetischen Winkel", war aber der schon genannte Kantor der Lateinschule Nikolas Hermann. Von seinem Leben weiß man wenig mehr, als daß er „von Jugend auf die musicam lieb gehabt". Der von Hermanns fleißiger Hand geschriebene, mächtige Pergamentfoliant (1558), der lateinische Sonntagschorale und auch ein paar deutsche Lieder (alles einstimmig) enthält, bildet eine Zierde der Joachimsthaler Stadtbücherei.[2]) Im vor-

---

[1]) Später wurde diese Zeitdauer auf die Hälfte reduziert und 1611 mußte der Rat, um den alten Brauch zu erhalten, acht Personen aus den Berg- und Handwerksleuten zum Singen deutscher Kirchenlieder bestimmen.

[2]) Über diesen Folianten laufen in der Musikwelt falsche Nachrichten um. Der Titel: „Cantica sacra Euangelia Dominicalia" ließ manche vermuten, daß hier das Manuskript der „Sonntagsevangelien" vorliege. Andere glaubten, es handle sich um eine Sammlung aller deutschen Gesänge Hermanns. Unrichtig. Zwar wird das Buch mit einem „Geistlichen Lied für das Regiment und Wohlfahrt gemeiner Stadt" eingeleitet, wie es von einem Lied „Darinn man bitt um Auf-

gerückten Alter zwang ihn das böse Podagra, aus dem Amte zu scheiden, und so widmete er die letzten Lebensjahre ganz der Abfassung mehrerer Liederbücher, deren erstes 1561 in Wittenberg herauskam. Der Dichterkomponist der „Sonntags-Evangelia, in Gesänge gefasset für christliche Hausväter und ihre Kinder“ hat sein Werk „den lieben Jungfräulein in der Mägdlein-Schule zu Joachimsthal“ gewidmet, damit „sie die Evangelia nicht allein hersagen, sondern auch singen lerneten“. „Denn das junge Volk von Natur zum Singen geneigt ist, und ist zu besorgen, wo sie in ihrer Jugend nicht an christliche Lieder gewöhnt werden, daß sie etwann an leichtfertige gerathen möchten.“ In diesem, von Mathesiusschem Geiste angeregten Gedanken hat er seine „Kinder- und Hauslieder“ geschaffen. „Acht’ sie Jemand für würdig, daß er sie in der Kirchen brauchen will, der mag’s thun auf sein Abenteuer. Ich hab sie vornehmlich dahin (d. h. in die Kirche) nicht gerichtet, will solches Gelehrtern und Geistreichern befehlen, denn ich bin.“ Aber der bescheidene Mann hatte mit der harmlosen Gabe einen großen Erfolg, weit über alles Erwarten. Das Buch erlebte mehrere Auflagen, Bearbeitungen und Nachahmungen außerhalb Böhmens; noch 1587 wurden seine Lieder von den Schulknaben in Leipzig auf der Gasse fleißig gesungen, ja manche sind im Munde des Erzgebirgsvolkes noch heute nicht verklungen, viele gingen in alle Choralbücher, sogar in katholische über, wobei zu bemerken, daß nur der Text und die Melodie, nicht auch der Satz von Hermann herrührt, und die protestantische Kirche bewahrt zwei davon. „Erschienen ist der herr-

---

nehmung und Gedeih des Bergwerks“ beschlossen wird, und inmitten stehen 5 deutsche Kirchengesänge, Übersetzungen lateinischer Hymnen. Aber den Hauptinhalt des etwa 150 Seiten starken Bandes machen lateinische, einstimmig zu singende Gesänge aus, Prosen, Introiten, Responsorien und Offizien. Auf den letzten Blättern stehen Einzeichnungen von fremder Hand. Ein Lied „Von der Rechtfertigung des Menschen aus Moises Spruch Genesis“.

liche Tag“ und „Lobt Gott ihr Christen alle gleich“ mit unwesentlichen Änderungen noch immer. Eine zweite Sammlung — „fein rund und artig, nach Form und Maß der alten Meistergesänge gestellt, mit lieblichen Melodien und Weisen gezieret“, nennt sie Mathesius — erschien unter dem Titel „Historien von der Sintfluth“ nach seinem Tode, den die Joachimsthaler Chronik unterm 3. Mai 1561 verzeichnet: „Nickel Hermann, ein guter Musikus, der viele guten Choral und deutscher Lieder gemacht hat.“ Vier Jahre später weilte auch Mathesius, der das nachgelassene Werk seines Freundes mit einer schönen Vorrede begleitet hatte, nicht mehr unter den Lebenden. Zugleich mit diesen beiden sank das musikalische Leben in dem auch wirtschaftlich schon stark niedergehenden Joachimsthal zu Grabe.

Unter den Musikern der Bergstadt wird noch einer angeführt, Isak Haßler, „ein fürnehmer Musikus“. Von ihm heißt es, er sei „um der Kunst und anderweitigen Förderung willen“ nach Nürnberg ausgewandert, wo der Strom des Kunstgetriebes nun freilich höhere Wellen schlug, als in der harmlosen Gebirgsidylle Joachimsthals bei Meister Hermanns schlichten Melodien. Er ist in Nürnberg der Vater des großen Komponisten Hans Leo Haßler geworden.

Dort an der Pegnitz aber, der damaligen musikalischen Hauptstadt Deutschlands, wirkten große Komponisten des Figuralstils an reichen Kirchen, dort blühte der Notendruck, der Notenhandel und der Instrumentenbau. Nun stand aber keine andere Stadt in Böhmen in so regem Verkehr mit Nürnberg als Eger, das im westlichen Gau eine Art Klein-Nürnberg repräsentierte. Bei festlichen Gelegenheiten ließ sich die Stadt mit musikalischem Gepränge nicht spotten. Als 1547 Kaiser Ferdinand durch Eger reiste, wurde in der St. Niclas-Pfarrkirche „das Te deum laudamus auf der Orgel geschlagen und gesungen“, desgleichen fünf Jahre später Karl V. „mit einer Procession der Geistlichkeit und Gesange bis zum Rathhaus eingeführt“. Die Stadtmusikanten von Eger werden schon im XIV. Jahrhundert

erwähnt.[1]) Sie begleiteten Festlichkeiten aller Art „mit Drummel und Pfeiffen", z. B. 1569 die Neubeholzung des Galgens. Die Egerer Chronik verzeichnet 1572 eigens das Malheur eines Georg Reinl, der infolge eines Todesfalls ohne klingendes Spiel Hochzeit machen mußte. Auch von perversen Neigungen berichtet die Chronik, z. B. 1567 „den 19. May haben etzliche Handwerk-Gesellen mit etzlichen Meyden einen Jungfraw-tantz ufm Kirchhof furs Abram Brusch Haus gehalten". Den Teilnehmern ging es übel, denn am 28. May schon ließen die Herren eines ehrbaren Rathes zu dem untern Püttel setzen: den Thurmer, zwen Fidler und noch 19 Handwerkgesellen; zum obern Püttel: 19 Jungfrauen und die Meißner Rettel und die Haderlumpen im Seelhaus, aus der Ursach, daß sie auf den Gräbern auf dem Kirchhof die zwen Tag getanzt haben; sind eine Nacht innen gelegen." Ebenso wurde 1589 „Jacob Opel eingezogen, von wegen, daß er auf dem Kirchhof hat gesungen". Im dritten Viertel des Jahrhunderts treffen wir in Eger eine Anzahl von Tonsetzern, die sich alle auf die Komposition mehrstimmiger Psalmen verlegen und deren geistiger Mittelpunkt Clemens Stephani († 1592) gewesen zu sein scheint. Er stammte aus Buchau bei Karlsbad, kam nach seinen Studien in Leipzig an die Egerer Lateinschule als Kantor und lebte zuletzt als Privatlehrer und Publizist. 1560 druckte man in Nürnberg seine „Cantiones sacrae quatuor et sex vocum" und 1567 eröffneten „Suavissimae et iucundissimae harmoniae" (ursprünglich zweistimmige Tonsätze berühmter Meister in mehrstimmigen Bearbeitungen) eine Reihe von Stephani veranstalteter Sammelwerke, die schon durch die mehr als vierzig Namen der darin vertretenen Komponisten die außergewöhnliche Vertrautheit des Sammlers mit den zeitgenössischen Schriften bekunden, und von denen zunächst die

---

[1]) In den Ausgablisten der Stadt: 1399 den pfeiffern I sex. peh. von hern Borsibos Hochzeit. 1408 w. h. g. für der pfeiffer röcke LVI groß p. 1415. den Fidlern iren lon II sex. gr. p. w. h. g. den pfeyffer, dy man bestellet hat der stat. XVI gr. p., dy haben sy verzert.

deutschen Psalmen und die Anthologie von Kompositionen des 78. Psalmes in Betracht kommen. Darin bringt er Proben der Leistungen seines Egerer Zirkels und zwar von Wolfgang Otto (von dem man nicht mehr weiß als den Namen) und von Johann Hagius aus Redwitz, der um 1570 zu Eger als Prediger wirkte. Der letztere verlegte sich auch auf die Komposition von Wahlsprüchen berühmter Personen, und als die Nürnberger, Hans Bürger und Michael Mülmackart durch Errichtung einer Druckerei Eger zum selbständigen Verlagsort erhoben, waren Hagius „Symbola der hocherlauchten und theuren Männer, Herren D. Martini Lutheri und Philippi Melanchthonis", 1572 das erste Musikwerk ihrer Offizin. In demselben Jahre erschien bei ihnen noch: „Der erste Theil Geistlicher Psalmen und deutscher Kirchengesäng durch den edlen festen und fürtrefflichen Komponisten Jobsten von Brand mit 4, 5, 6, 7, 8 und 9 Stimmen sehr künstlich gesetzt." Dieser Jobst ist niemand anderer als der bedeutende Liederkomponist, Hauptmann zu Waldsassen und Pfleger von Liebenstein, dem Forster den dritten Band seiner großen Liedersammlung gewidmet hat. Indessen konnte sich der Musikverlag zu Eger nicht halten. Die Nähe Nürnbergs mußte ihn wohl erdrücken, und der unternehmungslustige Stephani bemühte sich vier Jahre später vergebens um die Konzession zu einer Druckerei. Nicht vergessen darf man die Mitwirkung der Musik bei den gerade zu Eger sehr beliebten dramatischen Aufführungen, wobei wiederum Stephani der Hauptanteil zukommt. Seine „Geistliche Aktion" (Nürnberg 1568) klingt in einem Engelchore aus, worin Gott Vater mit „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth" vierstimmig gepriesen wird, wie wir uns denn die Schauspiele jener Zeit vielfach als Singspiele vorzustellen haben. Endlich sei ein aus Eger stammender Tonkünstler Paul Knod genannt, „ein frommer, gelehrter Mann und berühmter Musikus, des Chors in Wittenberg lange Jahre Regent und Kapellmeister", dessen die Bruschiussche Chronik Erwähnung tut. — Das städtische Archiv in Eger ver-

wahrt die aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts stammende Handschrift einer Musiklehre Fundamentum musicae, mit einer Bemerkung des Stadtschreibers: „Alt Cantors Muteten.“

Den Mittelpunkt der Musikpflege im südlichen Böhmen bildete die Kapelle der Rosenberge zu Krummau.[1]) Als Wilhelm von Rosenberg 1552 aus Genua nach Krummau zurückgekehrt war, sandte er, um den Fasching froh zu verbringen, seinen Schreiber Wittich nach Linz, um die dortigen Stadtmusikanten für sich zu erbitten, doch waren diese daheim nicht entbehrlich. Nun ließ der Fürst eine eigene Hauskapelle anwerben, deren Mitglieder: Schamper, Gruber, Taller, Feinlechner, durchaus süddeutsche Namen tragen. Sie spielten vornehmlich Orgel, Trompete, Laute, Geige, Posaune und Zinken, und sollten besonders „wälsche und französische Motetten“ aufführen. Der Katalog des reichen Rosenbergschen Notenschatzes weist aber überwiegend deutsche und niederländische Musik — die tschechische ist fast gar nicht vertreten — auf, darunter Amorbach, Bodenschatz, Demantius, Erbacher, Melchior Frank, Handl, Hasler, Haußmann, Lindner, Lobwasser, Lassus, Pamiger, Prätorius, Regnart. Das Wittingauer Archiv bewahrt ferner einige deutsche, dem Fürsten Wilhelm gewidmete Lieder, so Freudlingers „Von Gott dem Herrn allein wird b'scheert“ und „Innerlich Liebe birget sich nicht“. Ebenso widmete auch der Egerer Stephani dem Fürsten den ersten Band seiner „Harmoniae“ und dürfte ihm bei dieser Gelegenheit vermutlich seine persönliche Aufwartung gemacht haben. Wenigstens reiste er eben damals durch das nahe Budweis und dedizierte dem dortigen Stadtrat den zweiten Teil seines Werkes. Wir haben ein gutes Recht, Budweis als alte Musikstadt zu betrachten. Hier war der Humanist Simon Proxenos zu Hause, der das Einleitungsgedicht zu Hermann Finks „Practica musicae“ (1556) verfaßte. Hieher

[1]) Maresch, Die Rosenberger Kapelle. Zeitschr. d. böhmischen Museums 1894.

weisen uns deutsche Volkslieder. Hier wurde Wilhelm von Rosenberg 1557 auf der Durchreise mit Musik von Sängern, Trompetern und einem Lautenisten empfangen.[1]) Hier befand sich eine Lateinschule, an welcher Stephani „einen hervorragenden Chor und Musiker wie Johann Trisch, Quirinus Masch und Christoph Schweher“ antraf und rühmen konnte.

Dieser Schweher, ein Krummauer von Geburt, der 1561 zu Nürnberg einen Band „Veterum ac piarum cantionum de praecipuis Festis“ hatte erscheinen lassen, begegnet uns später im nordwestlichen Böhmen wieder. Es ist bekannt, daß der Kirchengesang in der Volkssprache ungemein viel zur Verbreitung des Protestantismus beitrug. Vehes und Leisentritts taktisch kluger Gedanke, der Bewegung mit einem katholisch-deutschen Gesangsbuche entgegenzutreten, stieß gerade in den maßgebenden Kreisen auf Bedenken, und da war es in Böhmen eben jener Christoph Schweher (gräzisiert: Hecyrus), der den Bestrebungen des ihm befreundeten Leisentritt beipflichtete und dieser Sympathie dadurch Ausdruck gab, daß er ihm 25 selbst gedichtete und melodisierte Lieder für dessen (1567 erschienenes) Gesangbuch beisteuerte. Nachdem Schweher dreißig Jahre in Budweis gewirkt hatte, ging er als Pfarrer nach Komotau, Kaaden und Saaz, und gab 1581 zu Prag mit Bewilligung des Erzbischofs ein eigenes Buch: „Christlicher Gebet und Gesäng“ (bei M. Peterle) heraus. Die im sechzehnten Jahrhundert erblühenden Literatenchöre blieben auf die tschechischen Städte beschränkt. Nur in Arnau (vielleicht auch in Brüx) wurden solche Vereine auch auf deutschem Boden begründet. Die lateinischen Statuten des schon lange bestehenden Literatenchors in Budweis wurden 1610 vom Magistrate bestätigt. Als nach des Fürsten Wilhelm Tode, Wok von Rosenberg in Krummau einzog, wurde

---

[1]) Aus Budweis stammte der Spielmann Elias Aufunddahin, seit 1583 Trompeter in der Hofkantorei zu Stuttgart, der 1589 seine Heimat wieder besuchte.

die Kapelle zwar nicht aufgelassen, doch wiegen unter den Mitgliedern die tschechischen Namen jetzt entschieden vor.

Die Musikverhältnisse Ostböhmens — die Gegend steht unter dem Einflusse der berühmten Schule zu Goldendorf — sind zumeist nur von ortsgeschichtlichem Interesse. In Trautenau, wo schon 1504 eine Orgel erwähnt wird, führt der Kantor Häusler von Neurode 1542 die deutschen Gesänge in die Kirche und der Schulmeister Johann Rosa 1570 das in Joachimsthal schon seit zwanzig Jahren bekannte Gregoriusschulfest ein, wobei die vermummten und „carmina singenden" Knaben die Stadt durschwärmten. Als Unterrichtsbuch nennt die Hüttelsche Chronik (1568) Spangenbergs „Musica latina". Der Pfarrer Conrad Preysse (seit 1525) konnte „schöne Tischtücher ausnähen mit genotirten Gesängen auf 4 Seiten, daß man auf jeder Seite eine Stimme kunnte singen unter vierstimmig". 1565 wurde auf einer Pfarrerversammlung das Roratesingen abgeschafft, das, wie der Dechant dann von der Kanzel erklärte, „die alten Weiber erdacht hätten". In den allgemeinen Entwickelungsgang der deutschen Musik greift nur eine Persönlichkeit ein: der Kantor Christoph Demantius (geb. 15. Dezember 1567 in Reichenberg). Aber sein Schaffen als Dichter und Komponist, das für die Geschichte des Liedes und der Passionsmusik von Bedeutung ist, spielte sich außerhalb Böhmens, in Zittau und Freiberg ab; in letzterer Stadt beschloß er auch im April 1643 sein Leben, doch waren seine Werke überall in Böhmen bekannt. In Reichenberg datiert ein reges Musikleben vom Sommer 1607, da auf die herrschaftliche Weisung der Frau Katharina von Rädern eine städtische Musikkapelle begründet wurde. Dieser oblag — „von der Kirchenmusik abgesehen, die Pflicht, täglich von Rathhausthurm, des morgens und abends und um Essenzeit zu musiciren, alle hohen Feste mit Trommeln und Kesselpauken sich hören zu lassen und eine halbe Stunde lang zu blasen, desgleichen auch an Kirmes und Jahrmärkten".

Unter dem Szepter der Habsburger gewann das Deutschtum im Verlaufe des Jahrhunderts übrigens auch in Prag wieder neue Kräfte, ja während der Herrschaft des kunstsinnigen Kaisers Rudolf II. (1576—1612) wurde diese Stadt sogar zum Mittelpunkte des gesamten deutschen Musiklebens. Der Kaiser war ein großer Musikfreund, und eine bezeichnende Anekdote erzählt, wie er im Jahr vor seinem Tode, als seine Sänger eines Abends eine „Miserere nobis" unter seinem Fenster am Hradschin besonders schön vortrugen, ihnen gerührt — trotz der herrschenden Ebbe in den Kassen — nicht nur den rückständigen Gehalt, sondern auch noch eine ansehnliche Geldsumme sogleich auszuzahlen befahl. Die kaiserliche Hofkapelle zählte neben den Italienern Turini, Pinelli, Massaini, Zenchio, da Longiano, Zanetti und Orologio, sowie den Niederländern Jakob Regnard, Wilhelm van Mülen, Hans Lemmens, Kaspar Raickenroy, Karl Luyton, Wilhelm Formellis, Philipp de Monte, Lambert de Sayve, auch noch die ersten deutschen Meister jener Zeit zu ihren Vorstehern. So Jakob Handl (lateinisiert: Gallus), den „deutschen Palestrina", der auch in Prag, wo sein „Opus musicum", 1586 im Druck erschien, am 4. Juli 1591 gestorben ist, dann Thomas Bodenstein und die beiden Brüder Hans Leo — und Jakob Haßler, die Söhne jenes aus Joachimsthal nach Nürnberg ausgewanderten Musikus. Hans Leo Haßler, der bedeutendste Tonsetzer, den Deutschland bis dahin hervorgebracht hatte und den der Kaiser um seiner Kunst willen in den Adelstand erhob, scheint übrigens nicht wie sein Bruder seinen beständigen Wohnsitz in Prag gehabt zu haben, obwohl er stets in der Liste der Hofmusiker geführt wird. Die meisten Mitglieder der Kapelle waren Deutsche, und es verdient Hervorhebung, daß auch die fremden Maëstri sich in Prag dem deutschen Kulturkreise anschlossen. Das bekunden sowohl die zahlreichen deutschen Lieder, die sie in Musik setzten und herausgaben[1]) — tschechi-

[1]) Regnart (Newe kurtzweilige teutsche Lieder mit fünf Stimmen 1580, 2. Ausgabe 1586), Pinelli (Musetten für fünff Stimmen, Prag 1588),

scher Texte haben sie sich zu diesem Zwecke nicht bemächtigt — als auch ihre in deutscher Sprache abgegebenen Zeugenaussagen vor Gericht. Nach Kaiser Rudolfs Tode übersiedelte die Kapelle wiederum nach Wien und kam seither nur zuweilen, bei besonderen festlichen Anlässen zurück in die böhmische Hauptstadt. Johann Sixt von Lerchenfels aber, ihr einstiges Mitglied und Prediger, nebenbei ein geschätzter Komponist, wurde Propst in Leitmeritz und starb dort 1629. Leitmeritz besaß übrigens damals in Christian Roth einen Organisten, der sich mit seinem 1625 in Dresden gedruckten „Couranten-Lustgärtlein“ einen Namen gemacht hat.

Außer in der Hofkapelle am Hradschin, deren künstlerische und soziale Stellung wir uns sehr abgeschlossen von der Bürgerwelt zu denken haben und deren dauernde Wirkung aufs Leben der Stadt darin bestand, daß sie eine Menge deutscher Instrumentenmacher nach Prag zog, begegnet uns hier neben einer aus den Gerichtsurkunden nachweisbaren Schar von unberühmten Namen deutscher Sänger, Geiger und Harfenschläger ein gewisser Joachim Lange, Komponist und Dichter der zu Prag (1606) verlegten „Schönen, neuen und weltlichen Lieder“. Über ihn fehlen weitere biographische Nachrichten. Bedeutender ist Valerius Otto aus Leipzig, der schon mit einer Sammlung fünfstimmiger Gesänge „Musa Jessaea“ (1611) hervorgetreten war, bevor ihn der Ruf zum Organisten der Prager evangelischen Kirche traf. Im Jahre 1616 wurde der erste weltliche Musikverein, ein Collegium musicum zur Pflege des Madrigal- und Motettengesanges gestiftet, und von seinen acht Begründern dürften Teyprecht, Günzel, Fleischer, Kalander von Weißenfels und Langefelder der deutschen Nationalität angehört haben.

Leider wurde durch den Ausbruch des dreißigjährigen Krieges das Aufblühen der Künste erstickt und der Gang ihrer Entwicklung völlig unterbrochen. Als die Kriegswolke sich

---

Turini (Neue liebliche teutsche Lieder mit vier Stimmen, nach Art der welschen Villanellen 1590).

verzog, fielen die ersten Sonnenstrahlen auf ein neues Geschlecht, das nur wenige Fäden mehr an die Vergangenheit knüpfte. Wie für die Poesie, so bedeutet auch für die Musikgeschichte die Zeit des böhmischen Aufstands einen Haltepunkt.

Die vorstehende kurze Skizze dieses Abschnittes, so sehr sie der Ergänzung und Erweiterung durch Spezialstudien fähig und bedürftig ist, dürfte indessen schon für das musikalische Gebiet dartun, was Wolkan in seinem einläßlichen Werke über die deutsche Literatur in Böhmen gezeigt und nachgewiesen hat: daß das geistige Leben der Deutschen in Böhmen nicht erst nach dem dreißigjährigen Kriege beginnt, sondern auch vordem, seit Jahrhunderten schon reich und kräftig pulsierte.

---

8. Aus Joh. Peter Pixis Memoiren.

In alten Erinnerungsblättern zu stöbern, hat einen besonderen Reiz, nicht nur für gelehrte Maulwürfe. Es war eine schöne Gepflogenheit früherer Zeiten, den Nachkommen autobiographische Aufzeichnungen zu hinterlassen, aus denen noch die spätesten Enkel ersehen sollten, wie ihre Vorfahren in Freud und Leid sich tüchtig durchs Leben geschlagen, was sie Beglückendes und Schmerzliches erlebt, erlitten und genossen haben. Gar manche Familie verwahrt noch heute pietätvoll diese vergilbten Niederschriften, die auf ein paar Bogen den Ertrag eines oft reichen, vielbewegten Menschenlebens verzeichnen, und der Historiker fahndet eifrig darnach, um sein Wissen von der seiner Feder verfallenen Vergangenheit zu erweitern. Im folgenden soll nun einiges aus den handschriftlichen Memoiren mitgeteilt werden, die Johann Peter Pixis, der einst berühmte Musiker, als achtzigjähriger Greis zunächst für seine Angehörigen und Freunde abgefaßt hat, die aber auch vieles enthalten, was auch für weitere Kreise von nicht geringem Interesse ist. So daß diese erste, durch die liebenswürdige Bereitwilligkeit der in Prag lebenden Verwandten (Nachkommen seines als Musiker gleichfalls wohlbekannten Bruders Friedrich Wilhelm) ermöglichte Veröffentlichung nicht unwillkommen sein dürfte.

J. P. Pixis war am 10. Februar 1788 als Sohn eines Mannheimer Organisten geboren und gleich seinem ältesten Bruder frühzeitig zur Tonkunst bestimmt. Durch die Zerstörung der evangelischen Kirche zu Mannheim in den Kriegsläuften des

Jahres 1795 verlor der Vater sein Amt und unternahm nun mit den beiden Kindern Konzertreisen nach Karlsruhe, Stuttgart, Göttingen, Kassel, Braunschweig, Zelle, Bremen und Hamburg. „Als wir in Hamburg waren," heißt es in unserer Quelle, „kam der damals als erster Violinspieler der Welt bekannte Viotti aus London zu einem Besuch bei einem reichen Engländer, seinem Freunde, auf dessen schöner Villa an. Es gelang meinem Vater durch die Verwendung mehrerer Personen diesem großen Künstler seinen ältesten Sohn vorstellen zu dürfen, und Viotti, welchem der Knabe zu gefallen schien, wünschte ihn zu hören. Er spielte einige Etüden zu großer Zufriedenheit Viottis, welche sich am deutlichsten durch den Vorschlag bewies, er wolle dem Knaben während seines Aufenthaltes (über 2 Monate) jeden Tag gerne eine Stunde geben. Der Vater, welcher den Bruder immer begleitete, sprach in begeisterten Worten von dem außerordentlichen Spiele des großen Künstlers, der nun dem Knaben Skalen, Positionen und alle möglichen Übungen in einer Vollendung vorspielte, welche beide in Entzücken versetzte. Bald durfte auch ich einmal mit in die Stunde gehen; Viotti hatte, vielleicht durch die Gegenwart dieses jungen, talentvollen und ihn mit leidenschaftlicher Verehrung liebenden Knaben bewogen, angefangen, jene später so berühmt gewordenen Duetten für zwei Violinen zu schreiben und ließ nun den Knaben, welchen er seinerseits auch liebgewonnen hatte, statt einer Stunde zwei bis drei Stunden bleiben; schrieb auch öfters in seiner Anwesenheit ein Stück und rief ihm dann die wenigen deutschen Worte zu: „Komm, Fritz, probier!" Da hörte auch ich den größten damaligen Violinspieler, der namentlich im einfachen Melodienvortrag, wie God save the king und anderer Volkslieder, wie in jedem Adagio unerreicht und unübertrefflich war und blieb! Diesem Vorbilde und seinem trefflichen Unterricht dankte mein Bruder die schnelle Ausbildung des ihm von der Natur verliehenen Talentes und ward bald, was Ton, Ausdruck und Bogenführung betraf, einer der vor-

züglichsten Violinspieler Deutschlands . . . . Der gute Viotti, weit entfernt, an irgend eine Bezahlung für seine unschätzbaren, so häufigen Lektionen zu denken, entwarf im Gegenteil den Plan, unseren Eltern die Auslagen des langen Aufenthaltes zu ersetzen und veranstaltete in einer nahe gelegenen Villa, welche einen prächtigen Saal enthielt, ein Konzert zu unserem Vorteile. Er bestimmte den Preis des Billets auf einen dänischen Dukaten und brachte auf den vielen umliegenden Landhäusern 130 Billete an! Bald darauf verließ der große Künstler und wohlwollendste Menschenfreund sein freundliches Asyl, (welches, wie ich erst viel später erfuhr, ein wirkliches Asyl für ihn war, da er politischer Meinungen wegen, Italien und Paris zu verlassen veranlaßt wurde und auch keinen zu lange fortgesetzten Aufenthalt weder in England noch in Deutschland machen wollte). Unser allerinnigster, herzlichster Dank folgte dem edlen Manne, dem wir unter strömenden Tränen das letzte Lebewohl nachriefen! Keines von uns hat ihn wieder gesehen!“

Nach diesem Hamburger Intermezzo, das ein schönes Licht auf die humanen und wahrhaft kollegialen Beziehungen zwischen den ausübenden Musikern jener Zeit wirft, ging die Virtuosenfahrt der Brüder nach Dänemark bezw. Kopenhagen. „Wir machten einen Abstecher nach dem berühmten Helsingör, hauptsächlich freilich wohl, um einer Einladung, ein Konzert zu geben, Folge zu leisten. Doch hatten wir Knaben trotz unserer Jugend und der Unmöglichkeit, uns mit den schönen Wissenschaften, der herrlichen Dichtkunst u. s. w. schon jetzt ernsthaft zu beschäftigen, in Gesprächen, in Aufsätzen, sowie durch des Vaters deutliche Mitteilung erfahren, auf welchem klassischen Boden wir uns befanden! Als wir die berühmte Terrasse betraten, wo der große Brite die fürchterliche Szene spielen läßt, fühlte ich einen unheimlichen Schauer durch die Seele ziehen. Wenn es vergönnt wäre, jemals einen Geist zu sehen und die Wahl zu haben, welchen, so würde ich keinen anderen auswählen als den des

großen Shakespeare, doch mit der Bedingung: „Bangemachen gilt nich“ und: „mir Operntexte liefern, so schön, und noch schöner als die — neuesten.“

Auf ihrer Fahrt durch Rußland hatte die Künstlerfamilie reichlich Gelegenheit, die Gastfreundschaft und Musikliebe der Bevölkerung zu erfahren. Der Hotelier Langwitz in Riga, ein „fanatischer Musikfreund“ z. B. stellte ihnen nach $2^1/_2$ monatlichem Aufenthalt folgende Rechnung aus

Rechnung für die Familie Pixis:

75 Portionen Kaffee mit Semmel . .	00000
Mittagessen für $2^1/_2$ Monat	00000
40 Flaschen Wein	0000
Tee und Zubehör	00
Wohnung	000

Zu Dank erhalten

Langwitz.

„Von Riga bis Petersburg sind 86 deutsche Meilen und außer Narva befindet sich kein größerer Ort auf dieser langen Straße. Eisenbahnen waren damals noch unbekannt und in dem kalten Lande durch sogenannte Knüppeldämme auf eine beinahe unanständige, aber jedenfalls unmusikalisch-holperige Art mühselig vorbereitet! Der gute Herr Langwitz hatte uns eine sogenannte Patroschna (auf deutsch: Postschein) besorgt, ohne welches unvermeidliche Möbel man keine Pferde bekömmt. Diese waren damals so billig, daß wir für 6 Pferde kaum so viel bezahlten wie in Deutschland für drei. Es war bei unserer Abreise 14 Grad, stieg aber gegen Abend auf 17! Die Eltern, trotz aller Pelze, Wärmeflaschen mit heißem Sand und Verhüllungen aller Art, wurden für uns besorgt.“ Auf einer Poststation beschloß man zu übernachten. „Als der Vater in das Haus trat, kam ihm eine alte, sehr anständig gekleidete Frau

mit einem deutschen Gruß entgegen und führte uns sehr freundlich in ein großes, schönes, hell erleuchtetes Zimmer, wo zwei junge, recht hübsche Mädchen mit Handarbeit beschäftigt neben einem offenen Piano saßen. Die angenehme Wärme machte die beste Wirkung auf die Reisenden und in einem Anfalle von auftauender Laune ging ich an den Flügel und probierte ihn in kecker Manier, worüber die zwei Mädchen ganz außer sich gerieten, und herauskam, daß die Musik die Hauptleidenschaft der Familie und ihre beste Unterhaltung in der öden Einsamkeit war! Als nun der auch aufgetaute Bruder Fritz sein Geigenkästchen öffnete und — ich bitte um Erlaubnis zu bemerken, daß wir ein ziemlich ansehnliches Repertoire von recht hübschen Duetten besaßen und durchaus nicht genötigt werden konnten, das zwar recht schöne, aber beinahe „ewige Rondo“ von — ja Ignaz Pleyel hat er geheißen — zu spielen: Nein, justament taten wir es nicht, sondern spielten aus purem Eigensinn die sehr schöne Sonate aus B-dur von einem gewissen unsterblichen Mozart, deren ganzer Charakter sich in der zweiten Silbe des Namens ihres Autors ausspricht. Die musikliebende Familie schien ganz glücklich, besonders durch das ihnen beinahe neue Violinspiel und durch die herrlichen Werke des großen Meisters, denn wir spielten noch die Sonate aus F-dur . . . und hatten viele Mühe, den herzlichen dringenden Bitten zu widerstehen, einige Tage, wenigstens einen Tag noch bei ihnen zu bleiben.“ Auch die schlichte Posthalterin verweigerte den Künstlern die Annahme jeder Bezahlung.

Petersburg bot den Reisenden, wenn auch nicht so freundliche Idyllen, so doch Proben seltener Gastfreundschaft. Nur daß die Diener der reichen Kavaliere, die Konzertbillete bestellten, wiederholt vergaßen, das Geld dafür abzuliefern, bemerkten sie als eine unangenehme Landesüblichkeit. In Reval zahlte man das Eintrittsgeld zum Konzert in — Kupfer, so daß durch das Gewicht der Einnahme eine Feder des Wagens brach, der die Familie nach Petersburg befördern sollte. Sie kehrten

nun nach glänzenden Erfolgen in die Heimat zurück und „hier reifte der vom Vater schon lange gehegte Plan, endlich die deutsche und musikalische Hauptstadt Wien zu besuchen, und zwar, um die dort noch lebenden großen Männer kennen zu lernen, nach ihren trefflichen Vorbildern zu studieren und auf das eifrigste zu arbeiten, um in unserer Kunst fortzuschreiten".

„In Wien angekommen, gelang es dem sorgsamen Vater, den alten achtzigjährigen Albrechtsberger, berühmten Organisten, Kirchenkomponisten und ersten Theoretiker seiner Zeit, zu bewegen, uns wöchentlich 3 Stunden Unterricht in der Theorie und im strengen Kirchenstil zu geben. Wir waren sehr dankbare und folgsame Schüler, obgleich uns manche besondere Eigentümlichkeit des alten, ehrwürdigen Herrn unangenehm berührte; es war uns vorerst neu, daß wir in jede Stunde einen sogenannten Einlösschein von 2 Gulden mitbringen und auf den Tisch neben das Tintenfaß legen mußten! Dann ging die Lektion auf folgende Art an: er schrieb — mit zitternder Hand zwar, aber mit festem, klaren Geist einen kurzen 8 bis 12 Takte enthaltenden cantus firmus auf ein Notenblatt, ohne irgend eine Begleitung und gab uns dann die Regeln an, wie wir den vorgeschriebenen Satz in jeder Stimme eines vierstimmigen Chorals mit der richtigen, kunstmäßig strengen Begleitung zu versehen hätten. Unser trefflicher Lehrer war ein leidenschaftlicher Tabakschnupfer, und ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich behaupte, daß dieses Labsal ihn sehr hoch zu stehen kam, da er die Prisen sehr tief und mit 3 Fingern griff, wobei immer ein gutes Drittel auf den cantus firmus oder in das Tintenfaß fiel. Josef Haydn, Beethoven, Salieri, Weigel, Gyrowetz, Abbé Stadler, Seyfried, Franz Schubert und noch manch' andere tüchtige Männer zierten damals noch Wien, welches einer der größten, die je gelebt (Mozart), leider viel zu früh verlassen hatte."

„Unter den großen Musikfreunden Wiens befand sich auch der russische Fürst Rasumowski, welcher als Gesandter, Privat-

mann, Musikfreund und Krösus, in einem prächtigen Palaste wohnend, den schönen Einfall hatte, für sein Privatvergnügen ein eigenes Quartett zu engagieren. Er war nicht engherzig und gönnte auch anderen Menschen den Genuß, es zu hören. Bald war sein Ruhm allgemein verbreitet, und die erste und wichtigste Wirkung war, daß Beethoven jetzt mit erneutem Eifer mehrere neue Quartette schrieb, welche das größte Aufsehen oder eigentlich Hören verursachten. Die allerletzten wurden aber nicht von allen, auch von den besten Musikern verstanden oder von ihnen verständlich gefunden; hierüber zirkulierte ein netter Witz, den ich, ohne ihn zu garantieren, wiedergebe, wie ich ihn gehört. Der sehr gelehrte und strenge Abbé Stadler war im ganzen kein sehr großer Verehrer Beethovens und ließ bei dem Anhören der letzten Quartette beiläufig folgende Äußerung los: „Der hat allweil konfuses Zeug übereinand g'schrieben, und jetzt hat er's g'rad wieder so g'macht; aber das muß mer doch sagen, d' Adelaid' hat em g'raten." — Zu dieser Anekdote gehört auch jene, welche man vom Entstehen dieses schönen Werkes erzählt und welche noch manchem unbekannt sein dürfte. Ein junger Beamter namens Barth, welcher eine ausgezeichnet schöne Tenorstimme besaß, kam eines Morgens zu Beethoven, welcher sehr verdrießlich und gerade im Begriffe war, einige Notenblätter zu zerreißen. Er hielt ihn davon ab, indem er frug, was es sei. „Ach ich hab' ein Lied schreiben wollen, ich hab's auch fertig gemacht, jetzt g'fallt mer's aber nit mehr und da hab ich's halt zerreißen wollen." „Lassen Sie mich es einmal sehen," sprach der junge Mann, setzte sich an das Klavier und sang die herrliche, rührende Melodie mit seiner wundervollen Stimme in so vollendeter Manier, daß der noch vor einer halben Stunde so unzufriedene Autor nun von Zufriedenheit und Freude strahlte. Ehe 14 Tage vergingen, war das Lied in allen Händen und entzückte alle Menschen, beinahe sogar den vorher genannten strengen Kritiker, der es nur für „g'raten" erklärte" . . . . .

Beethoven hatte die Schlacht von Vittoria geschrieben und ließ dieses große Werk zu gleicher Zeit mit der 7. Symphonie in dem Universitätssaale aufführen; bei der Schlacht war die Anwendung kriegerischer, nie dagewesener Instrumente und Maschinen zum Lärmmachen so bedeutend, daß die gewöhnliche Zahl der Orchester-Musiker nicht ausreichte und sich die Herren Salieri, Gyrowetz, Weigel, Seyfried, Schubert, Moscheles u. a. zur Aushilfe anboten! Ich erinnere mich noch ganz genau, da ich als Violoncellist fungierte, daß Salieri — ein kleiner Mann, aber großer Komponist — hinter einer sehr großen Trommel beinahe unsichtbar, aber um so hörbarer mitwirkte. Beide Werke machten den kolossalsten Eindruck; doch hat die Aufführung der Schlacht nicht die Verbreitung in den Hauptstädten Europas gefunden, die sie verdient hat. Man wollte einen politischen Grund in den Worten des Textes finden, allein es ist doch ganz natürlich, daß unter zwei Armeen die siegreiche das Recht hat, einen Siegesmarsch mit entsprechenden Triumphesworten aufzuführen.

Da ich mich gerade bei dem großen Namen Beethoven befinde, will ich doch nicht unterlassen, ein kleines pikantes Ereignis mitzuteilen, welches ich mit ihm erlebt und wovon der schriftliche Beweis von seiner Hand in meinem Besitz ist. Ich hatte die große Phantasie für Piano mit Chor und Orchester noch nicht gehört, man wird also leicht glauben, daß, als ich die Anzeige las, morgen werde diese Phantasie in einem Konzert im Kärnthnertortheater von einem gewissen Halm (ein mir bekannter braver Klavierspieler) vorgetragen, ich einer der ersten im Theater war und mit Ungeduld dem endlichen Heraustreten des Spielers an den bereitstehenden, von Choristen umgebenen Flügel entgegensah. Tiefe Stille herrschte; das Stück fing an, ich lauschte mit atemloser Aufmerksamkeit der Entwicklung des genialen Werkes, welches jetzt durch das Eintreten des Chores das höchste Interesse zu erwecken begann, als plötzlich ein häßlicher, nicht dahin gehörender Ton, ich

glaube vom Piano aus ertönte, der durch den fortgesetzten Chorgesang und bei den versuchten unnützen Hilfsmitteln des Musikdirektors zu einem förmlichen Chaos (wienerisch freilich anders ausgedrückt) wurde. Man zischte und knurrte bedenklich, und obgleich man bei einem Abschnitte wieder zusammenkam und das Stück fortsetzte, war die Aufmerksamkeit verschwunden, denn so etwas war noch nie in Wien geschehen! Am anderen Tage ging ich in die Musikhandlung zu Stainer und Haslinger, fand den letzteren im Laden und frug ihn, ob er noch ein Exemplar der Phantasie habe. Er brachte mir das letzte, welches ich nahm und für das meinige erklärte. In diesem Augenblick trat Beethoven mit seinem gewöhnlichen finsteren Blick in den Laden. Ich ergriff das silberne Horn, welches für ihn hier etabliert war, hielt es ihm ins Ohr und frug ihn: „Waren Sie gestern im Konzert?“ Sein Gesicht wurde noch finsterer als vorher, und in wirklichem Zornestoben sagte er: „Der S.u...l ist bei mir gewesen und hat wollen die Tempis wissen; die hab' ich ihm g'sagt und hab'n auch gewarnt vor der Stell', wo der Chor dazu kommt; ich hab'm g'sagt, er soll dort acht geben, sonst schmeiß' er um, und so hat er's grad g'macht!“ Eben wurde ich von Stainer in sein Bureau gerufen, und als ich wieder in den Laden trat, war Beethoven fort, aber mehrere indessen gekommene Kunden standen an dem Ladentisch und betrachteten mit regen Blicken die Worte, die Beethoven mit Bleistift auf den weißen Rand meines Exemplars geschrieben hatte: „Nicht jeder Halm gibt Ähren!“

Mit wahrer Freude berichte ich, daß in einem Konzerte von dem ausgezeichneten Sänger Vogel zum ersten Male der „Erlkönig“ von Schubert mit dessen Begleitung gesungen wurde. Von dem Eindrucke dieses Liedes, trefflich gesungen und ebenso begleitet, auf das gänzlich erschütterte und außer sich geratene Publikum vermag ich keine Beschreibung zu machen; doch reicht wohl hin, wenn ich sage, daß der Autor dieses Liedes

die Unsterblichkeit dadurch allein errungen hat, obgleich er noch viele andere schöne Lieder und eine Menge Werke anderer Art schrieb, die sich würdig anreihen. Sonderbar bleibt es immer, daß bei allem günstigen Erfolge, den die meisten Lieder hatten, die anderen Werke des genialen Meisters weniger Eindruck machten und viele derselben, z. B. Quartetten, Klaviersachen und sogar Symphonien erst später, ja den eigentlich verdienten allgemeinen Erfolg erst nach seinem viel zu frühen Tode fanden."

Das große Ereignis des Wiener Musiklebens im ersten Drittel des Jahrhunderts, das Aufkommen des Rossinismus und die nationale Reaktion im Kultus der deutschen romantischen Oper hat Pixis als Augenzeuge mitgemacht, ja er selbst war von dem ausgebrochenen Streit getragen worden, da eine von ihm komponierte Oper aus Opposition den demonstrativen Beifall der den Italienern feindlichen Partei fand. Es ist von höchstem Interesse, die eingehende Schilderung der Tancred-Première, von welcher der Wiener Rossini-Rummel seinen Ausgang nahm, in seinem Berichte zu verfolgen. Die Darstellung des Kampfes zwischen der italienischen und deutschen Oper in Wien, wie man sie etwa in meinen Musikalischen Streifzügen (Leipzig, Diederichs) nachlesen mag, erfährt durch diese Mitteilungen manche sehr willkommene Ergänzung.

„Es war im Jahre 1817, da fing man in der Stadt, in den Theatern und den Caféhäusern von einer Neuigkeit zu reden an, welche alles in die höchste Aufregung brachte. Es hieß, die k. k. Hoftheaterdirektion habe eine italienische Operngesellschaft der ersten Künstler, Rossini an der Spitze zur Aufführung seiner neuesten Opern engagiert und man werde in einigen Tagen ein Abonnement eröffnen. Das ganze, aber vorzüglich das italienisch sprechende und singende Publikum, namentlich der hohe, besonders der ungarische Adel war entzückt, und ehe ein Tag verging, waren alle Logen und Sperrsitze für alle Vorstellungen vorgemerkt. Der schon sehr be-

rühmte Rossini hatte seinen „Tancredi“ gewählt, wahrscheinlich wohl, um der Signora Borgondio, welche einen außerordentlich schönen Kontraalt besaß (an welchen die herrliche Stimme der Alboni in neuerer Zeit allein nur erinnern kann), gleich einen großen Erfolg zu sichern . . . Schon als ich in Triest seinen „Barbier“ hörte, war ich von der heiteren und geistreichen Musik entzückt und verehrte den Meister; bei näherer Bekanntschaft nahm diese Verehrung schnell zu und wurde zur wärmsten Freundschaft, von welcher ich ihm leider viel weniger Beweise geben konnte, als er mir. Mein Bruder war zu der ersten Vorstellung Tancredis nach Wien gekommen, und da es unmöglich war, einen Sperrsitz zu haben, mußten wir froh sein, uns im Parterre bis ans Orchester in die Gegend der Pauken vordrängen zu können, wo wir stehend Posto faßten. Die Ouvertüre fing an und man hoffte in stiller Erwartung auf eine großartige, der ernsten Handlung entsprechende Einleitung. Zu unserem und vieler um uns herum befindlichen Musikfreunde Befremden fing aber das treffliche Orchester nach einigen gewöhnlichen Gedanken im äußersten Piano einen trivalen, beinahe komischen Satz an, welcher sich immer etwas stärker werdend, in zwei Akkorden wechselnd, auf unerträgliche Art wiederholend, endlich den Kulminationspunkt der Stärke erreichend (dem wir armen Brüder in der gefährlichen Nähe der Pauken beinahe erlagen), als das erste in Wien erlebte Crescendo der neuesten Art zu erkennen gab! Ein ungeheures Klatschen statt der von der Minorität erwarteten Mißbilligung folgte der Ouvertüre, welches aber wenigstens ebensoviel der trefflichen Ausführung als der Erfindung galt. Die musikalisch sehr gebildeten Wiener, von denen mehrere in unserer Nähe standen, wechselten sonderbare Blicke und Worte, lauschten aber dann — wie auch wir — mit der gespanntesten Aufmerksamkeit der neuen Oper, der schönen, selten gehörten Sprache und vor allem der göttlich schönen Stimme der Signora Borgondio! Diese hatte einen außerordentlichen Erfolg und wurde bald der Liebling der hohen

musikalischen Gesellschaft." Pixis teilt sodann einen für den Geist des Wiener Publikums charakteristischen Witz mit. Man parodierte nämlich den Text der Arie: Di tanti palpiti, di tante pene zu „in den Ball bitt' i, Tante Lene mit ihre Beene" und — doch lassen wir Pixis selber das Wort: „Da war dem Fasse des Genusses der Boden ausgeschlagen und der Genuß lief im ganzen Theater wie närrisch herum, geriet aus den Logen in die Sperrsitze, ein großer Teil ins Parterre, und in die Galerien kam der schon etwas trüb gewordene Rest, wo er sich noch obendrein mit den Überbleibseln des kaum überstandenen Crescendos vermischte . . . Von den anderen Partien, die alle vorzüglich besetzt waren, will ich keinen Bericht machen, sondern nur bestätigen, daß die Oper sehr gefiel, obgleich es auch viele Krittler gab, welche ihr große Gebrechen vorwarfen. So sagte ein auch sehr geistreicher Dichter: die Ouvertüre gehöre zu einer komischen Oper, und er glaube, der Komponist, welcher sehr viel Witz und gute Laune besitze, habe das entsetzliche Crescendo absichtlich und um sich lustig zu machen in seine Partitur einschleichen lassen! Ich will nicht leugnen, daß ich beinahe derselben Meinung war."

„Eine interessante Erscheinung in Wien war um diese Zeit der junge Giacomo Meyerbeer, der schon einen bedeutenden Ruf als Klavierspieler mitbrachte. Wir wurden bald bekannt, kamen oft zusammen, und nach näherem Kennenlernen entstand eine gegenseitige Zuneigung, welche später in aufrichtige und dauernde Freundschaft überging. Er blieb längere Zeit in Wien, arbeitete viel und schrieb schließlich eine einaktige Oper, welche trotz der vielen schönen Gedanken einer frischen jugendlichen Phantasie wohl auch großenteils des Textes wegen nicht recht ansprechen wollte. Bald darauf verließ er Wien, ging nach Italien und ich sah ihn dann erst in Paris wieder, als er mit Ruhm gekrönt, aus Italien zurückgekommen war."

Henriette Sonntag, die damals als blutjunges Mädchen mit ihrer Mutter und Schwester nach Wien kam, fand an Pixis

einen treuen Freund und vorsorglichen Berater. „Ich verschaffte ihr unter anderem, da Henriette italienisch lernen wollte und der italienische Sänger, der auch Sprachmeister, aber für sie allein zu teuer war, einen von der Mutter und der Tochter bereitwillig und lachend angenommenen Mitschüler, welcher natürlich die Hälfte, und zwar mit ganzem Vergnügen bezahlte. Der Sprachmeister, welcher ein sehr braver Tenorist war, sang auch in der deutschen Oper, wo aber das für einen Italiener schwer auszusprechende Deutsch manchen komischen Effekt hervorbrachte. Die schöne Arie in der „Zauberflöte" z. B. wurde ohngefähr auf folgende Art ausgesprochen: „Dis Bildnis is besaubert schen, wie nie mein Augen nok geseen! O wie dies Götterbidlt, mein erz mit neier Regung fidlt" u. s. w. Wer so alt wie ich, in Wien noch lebt und die Zauberflöte zu jener Zeit gehört hat, wird sich dieses Scherzes noch erinnern können. Während man in Wien nur von der nun wieder abgereisten italienischen Oper sprach, hatte in Berlin ein großes Ereignis stattgefunden. Karl Maria v. Webers herrlicher „Freischütz" war erschienen und hatte das ungeheuerste Aufsehen gemacht; nun wollte man diese Oper so bald wie möglich auch in Wien hören, und man hatte alle Vorbereitungen getroffen, Weber eingeladen, welcher auch kam, und bald war ganz Wien wieder deutsch geworden und ein deutscher Meister war's, der dies Wunder hervorgebracht. Die Zauberflöte, Fidelio und der Freischütz werden ewig und unverwelklich das schönste Kleeblatt deutscher Opern bleiben."

Ehe Pixis Wien verließ, erlebte er dort während der Kongreßzeit noch ein ehrenvolles Wiedersehen, das ich hier im Wortlaute des Autobiographen anführe, weil es in mancherlei Hinsicht bemerkenswert zu sein scheint. „Damit der freundliche Leser das folgende begreifen könne, muß ich einen bedeutenden Zeitraum bis in meine Kindheit zurückgehen. Der spätere König von Bayern lebte damals als apanagierter Prinz Max ganz einfach in Mannheim. Mein Großvater, Oberschul-

lehrer und geschulter Schreibmeister ,war der Lehrer der fürstlichen Kinder in allen betreffenden Schulgegenständen. Mein Vater, der geschulte Organist und Klavierspieler, war der sehr geschätzte Musiklehrer der fürstlichen Kinder und aller Hofdamen. Meine Eltern konnten uns Kindern nicht genug von der freundlichen, herablassenden Güte der hohen Herrschaften erzählen, und manchen Sonntag durften wir Brüder zu dem jungen Prinzen Ludwig gehen und mit ihm und seinen Zinnsoldaten spielen. Dies dauerte bis zu der Katastrophe, die uns von der Vaterstadt in die Welt hinaus vertrieb. Erst jetzt sah ich den früheren Prinzen Max als König von Bayern bei dem Einzug in Wien wieder und nahm mir sogleich vor, womöglich in seine Nähe zu gelangen. Graf von S....k war so gütig, die Anfrage zu machen, ob ein junger Tonkünstler namens Pixis, welcher einige Märsche komponiert habe, diese vor Sr. Majestät hören lassen dürfe. Der Graf sagte, daß, als der König den Namen hörte, er lebhaft rief: „Was? Pixis? Ein Pixis ist hier? Den muß ich sehen! O ich bitte, lassen Sie ihn so bald als möglich kommen, morgen in die Audienz, ja das ist am besten! Also morgen!“ Um halb 11 Uhr stieg ich denn die große Treppe im Schweizerhofe hinauf, die in die königlichen Gemächer führt. Eine Menge Diener aller Art, kaiserliche, bayrische, prächtige Grenadiere, füllten die Gänge und die Vorzimmer, als der junge Graf herauskam, welcher Adjutantendienste beim Könige versah und mich sehr freundlich in das große Zimmer führte, wo der König seine Audienz gab. Hier stand nun der Monarch in österreichischer Generalsuniform in der Mitte des Zimmers, umgeben von vielleicht zehn oder zwölf der vornehmsten, mit Ordensbändern und Sternen bedeckten Herren, Ministern und Generälen und rief, als ich in seine Nähe geführt wurde, laut und sehr lebhaft: „Also wirklich ein Pixis? Ein Mannheimer Pixis? Was macht der Vater? Lebt der Großvater noch? Meine Herren (hier wandte sich der König gegen seine Umgebung), dieser junge Mann

macht mich alt! Ich kenne seinen Vater und Großvater schon lange! . . . . Ich muß aber noch viel über die alten Zeiten hören, und bitte morgen früh um 9 Uhr ins Kabinett zu kommen, da habe ich mehr Zeit." Hier grüßte der König sehr freundlich, und ich, der nur einige Worte zu reden Zeit fand, wurde von dem Adjutanten mit Glückwünschen überhäuft und von dem dienenden Personale bekomplimentiert. Am folgenden Morgen, als ich mich einstellte, wurde ich sogleich vorgelassen, fand den König ganz allein und nun erst recht freundlich, herablassend nach dem Befinden der Eltern und des Bruders fragend, von unserm Kaiser redend, und wie ich nun in Wien als Komponist lebe und ihm einige Märsche gewidmet, die er aber noch nicht gehört habe. Als ich hierauf versicherte, daß die deutschen Märsche morgen früh aufgeführt würden, sagte der gütige Monarch mit einer wirklich bürgerlichen Einfachheit: „Ich würde Ihnen schon jetzt gerne ein kleines Andenken geben, habe aber schon alles verschenkt, werde Ihnen aber etwas schicken, wie ich nach München komme. Glück auf den Weg und Grüße dem Alten und dem Bruder!" Trotz der ungeheuren Weltbegebenheit, die den Kongreß mitten in seinen zauber- und feenhaften Festen auseinandersprengte, dachte der König, den man mit mehr Recht als manchen andern „il Re galant' uomo" hätte nennen können, an sein gegebenes Wort, schickte mir durch die Gesandtschaft eine schöne goldene Dose und eine schwere goldene Verdienstmedaille."

Von Wien begab sich Pixis mit seinem vertrautesten Freunde Böhm, und zwar über Prag, nach Paris. Er verkehrt dort im Hause der deutschen Familie Valentin, wo er Alex. v. Humboldt, Heine, Girard, Benjamin Constant, Cherubini, Halévy, Meyerbeer, Liszt, Moscheles, Berlioz u. a. kennen lernt, er tritt mit Erfolg als Klaviervirtuose in die Öffentlichkeit, und ehe 8 Tage vergangen, hatte er „die sechs verschiedenen größeren und kleineren Kompositionen, die er in Wien für 150 Dukaten hergeben wollte, in Paris für 6000 Franken verkauft!" Eine

für die Geschichte der Musikverlagshonorare beachtenswerte Stelle.

Sehr interessante Lichter auf Pariser Verhältnisse wirft das folgende: „In den Statuten des Konservatoriums in Paris befindet sich ein Artikel, welcher wahrscheinlich, um die jungen Talente anzueifern, bewilligt, daß ein jeder Franzose, der eine Oper geschrieben, das Recht hat, 3 Stücke derselben als Probe vor einem aus den ersten Meistern bestehenden Kunsttribunal auf der Bühne, die Noten in der Hand, das Orchester auf seinem Platz, aufzuführen. Nach dieser Probe entscheidet das Tribunal, ob die Oper aufgeführt werden soll oder nicht. Unter den Lehrern am Konservatorium befand sich ein nicht mehr junger, aber tüchtiger Lehrer des Klaviers namens Z., welcher u. a. eine große Oper geschrieben hatte. In einigen Tagen fand die Probe statt und Paer, als Mitglied der Jury, war so freundlich, mich einzuladen. Ich mußte ihn sogar, da er an Gicht litt, wie eine Dame führen, und so gingen wir denn eines Morgens um 11 Uhr in das große Opernhaus, welches einen besondern, ohne Beleuchtung beinahe traurigen Eindruck machte; in der großen Mittelloge befanden sich schon Cherubini, Boieldieu, Auber, Halévy, Herold. Auf der Bühne gingen die beschäftigten Künstler noch herum, die Noten in der Hand; der Komponist stand auf der linken Seite ganz vorne und sah aus, als wenn ihm schon einmal besser zu Mute gewesen wäre. Auf das Zeichen einer Glocke eilte alles nach seinen Plätzen, die Chöre befanden sich hinter den Solisten, deren 3 Herren und 2 Damen waren. Eine der Damen stand nun auf und sang eine große Szene vom Blatt — unter exemplarischer Stille — denn es darf nicht geklatscht, noch gegenteilt werden. Dann kam ein Quartett, bei dem ich in der Loge im verschiedensten Mienenspiel große Erfahrungen machte. Das treffliche Orchester schien mir nicht gehörig beschäftigt, doch hoffte ich, daß in dem nun kommenden Finale sich die bis jetzt gesparte Kraft entfalten werde. Aber das Mienenspiel der Richter nahm während des Finales immer

bedenklicheren Ausdruck an, zwischen Langeweile und Verund Überdruß schwankend. Der arme Komponist stand fortwährend auf seinem Platze, wie auf dem Pranger und schien keine Ahnung seines Schicksals zu haben, da jedermann vermied, ihn anzublicken. Die Herren in der Loge wechselten einige Worte und gingen dann jeder seines Weges. Kaum auf das Trottoir getreten, stießen wir auf den armen, beinahe fassungslosen, jetzt seines Schicksals sicheren Autor, welcher sehend, daß Paer mühsam ging, sich ehrerbietig an ihn wandte und sagte: „Wie? ich sehe, daß Sie unwohl sind und doch kamen, um mein schwaches Werk zu hören?“

Paer: „Ich tat nur meine Pflicht, denn als Mitglied der Gesellschaft mußte ich bei der Probe sein.“

Z.: „Und ist es mir erlaubt, auf Ihre gütige Nachsicht, die mir so wichtig wäre, zählen zu dürfen?“

Paer: „Meine Stimme ist zu unbedeutend, um Ihnen nütz lich sein zu können.“

Z.: „Hat irgend ein Stück das Glück gehabt, Ihre Zufriedenheit zu erlangen?“

Paer: „Es sind mehrere gute Gedanken vorhanden, doch könnte man auch tadelnde Bemerkungen machen.“

Z.: „Sie würden mich glücklich machen, wenn Sie mir zu einer Ihnen nötig scheinenden Veränderung Ihren gütigen Rat erteilen wollten.“

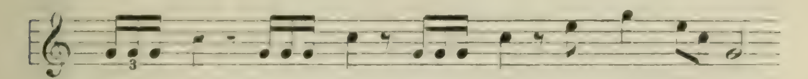
Paer (stehen bleibend): „Ich bin bereit, Ihren Wunsch zu erfüllen.“

Z.: „O! Sie beglücken mich über alle Maßen!“

Paer: „Sie haben in dem Finale (welches — beiläufig gesagt — etwas reicher instrumentiert sein dürfte), bei der Stelle, wo der Herold dem König die Antwort ins Lager bringt . . .“

Z.: „Nun ja, das muß ja geschehen . .“

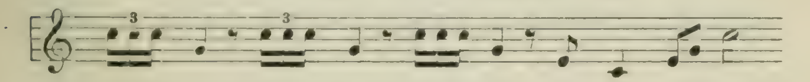
Paer: „Sie lassen von dem ihn begleitenden Trompeter eine Art Anmeldungsfanfare blasen, welche — ich habe sie genau behalten, so lautet:



(Paer singt diese Noten mit schnarrender Stimme.)

Z. (ganz verblüfft): „Nun ja, und was weiter?“ —

Paer: „Ich würde den Trompeter so blasen lassen, daß der Erfolg der Oper davon abhängt:



Diese „Abänderung“ wurde auf ähnliche, nur noch weit ironischere Art gesungen, dann „guten Tag“ gesagt und davon gehinkt. — Ich war von dieser Art, einen bedauernswürdigen Mann so unbarmherzig zu persiflieren, unangenehm berührt, mußte aber doch den Witz des italienischen Meisters anerkennen, der mir auf dem Heimwege auch noch auseinandersetzte, wie unrecht man handle, solche unbedeutende Talente in ihren Anmaßungen zu unterstützen . . .“

Zu den hervorragendsten Bekanntschaften Pixis' gehörte Rossini, der 1824 nach Paris kam. „Ich fand ihn sehr liebenswürdig, stets heiter und geistreich,“ bemerkt unser Gewährsmann, der den Maestro auch bewog, seine junge Freundin Henriette Sonntag aus ihrem Engagement am Königstädter Theater in Berlin zu einem Gastspiel an die Pariser italienische Oper einzuladen. Sie trat zuerst als Rosine im „Barbier von Sevilla“ auf und erweckte grenzenlosen Enthusiasmus. „Nach dem ersten Akt,“ schreibt Pixis, „ging ich auf das Theater, um meinen Glückwunsch abzustatten, und als ich in das Ankleidezimmer Rosinens trat, was sah und hörte ich da? Rossini, der große, gefeierte Maestro, lag vor Henriette-Rosine auf den

Knien, einmal ums andermal ausrufend: Carissima mia Sontaghina, avete cantato come un angelo! Siete un bell angelo! Er war ganz außer sich.“ Zwischen Pixis und Rossini bildete nun die von beiden bewunderte Sonntag eine Brücke der Sympathie. „Ich erinnere mich noch genau, während dem göttlichen Sextett des zweiten Aktes von „Don Juan“ mit Rossini hinter der Szene auf und ab gegangen zu sein, als er bei der Stelle, wo die Lichter in den Salon gebracht werden und die der große Meister durch einen reizenden Übergang aus Moll in Dur so schön bezeichnet hat, stehen blieb, das Knie beugte und mit voller Begeisterung rief: Göttlicher Meister! Es ist unmöglich, Schöneres zu denken! Ich begreife die Menschen nicht, die das hören können, ohne in leidenschaftlichen Beifall auszubrechen! Bei jeder Gelegenheit bezeigte Rossini seine unbegrenzte Verehrung für Mozart.“ So forderte er einmal in Italien Pixis mitten in der Unterhaltung plötzlich auf, mit ihm die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ aus dem Gedächtnis vierhändig am Klaviere zu spielen, „und ich mußte staunen, wie genau der Maestro in die Geheimnisse des großen deutschen Werkes eingeweiht war.“

Von seinen Kunstreisen, die Pixis mit der Sonntag nach England unternahm, weiß er allerhand charakteristische Histörchen zu erzählen. „Wir speisten einmal in London bei Moscheles in Gesellschaft von Hummel und dem jungen Mendelssohn; die Rede kam auf mehrere neuere Autoren und Virtuosen, über deren Leistungen Hummel und Mendelssohn nicht derselben Meinung waren. Mendelssohn als junger, lebhafter und sehr reizbarer Mann sprach sich vielleicht zu tadelnd über einen aus, der in Hummels Meinung sehr hoch stand, welcher nun seinerseits in einen gewissen pedantischen Schulmeisterton fallend, dem Widersacher unnötige und lächerliche Lehren zu geben den unglücklichen Versuch machte. Moscheles suchte durch unmerkliche kleine Beruhigungszeichen und auch mit freundlichen Worten die drohende Gegenantwort zu verhindern.

Wir standen auf und Hummel, nachdem er schnell eine Tasse Kaffee getrunken, empfahl sich, vielleicht stolz auf die vermeintlich errungenen Lorbeeren. Felix, dem wir beide die Mühe angesehen hatten, womit er sich zügelte, brach nun mit all der Jugendkraft, der ihm innewohnenden Energie und Erbitterung über die erhaltene unversch . . te Lektion heftig los, behauptete sein Recht, über Kunstwerke, über Künstler und ihre Leistungen sein freies, nach seinem Gefühl und Verständnis gefaßtes Urteil fällen zu können. Er werde auch keinem Menschen erlauben, ihn in dieser Beziehung zu hofmeistern, derjenige, der dies mit einigem Erfolg vielleicht bewirken könnte, müßte aber jedenfalls besser improvisieren können als jener pedantische Schulmeister."

„Ein ausgezeichneter deutscher Künstler (Ferdinand Hiller?), der sich in Paris niederlassen wollte, ließ seine Mutter, deren einziger, verzärtelter Sohn er war, kommen, um ein Hauswesen zu begründen. Diese, eine wohlhabende Bürgerswitwe, richtete sich in einer schönen Wohnung sehr bequem und elegant ein und lud dann ein Dutzend der musikalischen Freunde, unter ihnen Bellini zu Tische. Bellini, dieser liebenswürdige junge Mann, trank auf unsere Gesundheit, wir auf die seinige, was er dankbar erwiderte, kurz, er war sehr heiter. Als wir in den Salon kamen, um Kaffee zu trinken, warf er sich, ausgelassen lachend, auf das Sofa, wobei sein wohlpomadierter Lockenkopf in den schwellenden schwerseidenen Damastpolstern beinahe verschwand. Von dem Entsetzen, welches die Hausfrau (die bei aller Neigung zum Luxus doch auf Ordnung und Schonung kostbarer Möbel hielt) bei diesem Anblick überfiel, kann man sich schwerlich einen Begriff machen! Sie stürzte auf den Sohn zu, nahm ihn beim Arm und stotterte: „Sieh doch, wie der Bellini mein kostbares Sofa ruiniert. Geh doch hin und sag ihm, daß er aufsteht." „Das kann ich nicht tun, Mutter," sprach besänftigend aber doch erschrocken der Sohn. „Gott, tu's doch, Ferdl." „Gott, ich kann's nicht tun, Mutter,

dem Bellini kann ich's nicht tun," sprach verzweifelt der Sohn. Der gute Bellini, weit entfernt zu ahnen, was er begangen hatte, war nicht wenig erstaunt, als er die Hausfrau mit einer ausgebreiteten Serviette auf sich zukommen und die Bewegung machen sah, diese Serviette unter seinen Kopf zu legen, wobei sie ängstlich die wenigen französischen Worte sprach: „Pardon, monsieur Bellini!" Der wußte anfangs nicht, ob er lachen oder sich entschuldigen sollte, tat ein wenig beides, stand aber doch sogleich auf."

In den Aufzeichnungen des Vielerfahrenen blätternd, findet man auch die folgende interessante Stelle. „Mein Bruder (in Prag) hatte unter seinen Schülern einen jungen Böhmen namens Slavik, welcher ein bedeutendes Talent, besonders für die ungeheuersten Schwierigkeiten hatte. Alle bis jetzt geschriebenen Violinwerke waren ihm zu leicht, er wollte mehr, Größeres, noch nie Dagewesenes liefern, und er fand wirklich viele noch unbekannte Gänge, Passagen und Doppelgriffe, die kein anderer auch nur zu versuchen wagen würde. Er machte großes Aufsehen in Prag, wurde als Böhme sehr begünstigt, wollte gern Paris sehen, glaubte es wagen zu können und kam mir plötzlich mit einem Briefe vom Bruder zur Türe herein! Er hatte mehrere Empfehlungsbriefe, den wichtigsten an den Grafen Apponyi. Dieser gab eine Soiree, um ihn bekannt zu machen, bat den Intendanten dazu, um ihn womöglich bei Hofe oder im Theater spielen zu machen, es waltete aber kein glücklicher Stern über dem jungen Mann. Er erregte wohl das Staunen der Zuhörer über die halsbrechenden Schwierigkeiten, die man auf der Violine zu hören nicht gewohnt war; aber diese Schwierigkeiten selbst entbehrten aller Anmut des Gesanges und Gefühles, und waren der Gefahr ausgesetzt, bei manchen zu schwierigen Stellen nicht ganz gelungen und rein herauszukommen. Er mußte sich schließlich mit einer Soiree begnügen, die ihm mit Hilfe des Grafen doch die Reisekosten deckte. Es war mir aufrichtig leid, daß der arme Bursche,

der doch ein tüchtiger Schüler meines Bruders war, keinen besseren Erfolg hatte.“ Slavik, der „böhmische Paganini“ eines der in unserem Böhmer-Lande nicht seltenen Talente des Technischen ohne Geist und Seele, ist in jungen Jahren gestorben.

Man hat viel von Paganinis faszinierendem Spiel gehört, und doch wird es nicht ohne Interesse sein zu vernehmen, welchen Eindruck es auf unsern Gewährsmann ausübte.

„Paganini war in Paris angekommen, nachdem er aus Furcht ermordet zu werden, immer gezögert hatte, diese Reise zu unternehmen, und es schien nicht möglich, einen größeren Eindruck hervorzubringen, als die bloße Anzeige seiner Ankunft erreichte. Die Einnahme betrug bei seinem ersten Auftreten in der großen Oper 20000 Francs. Die Bühne stellte einen großen Salon vor. Die Türe öffnete sich und heraus trat — nein schlich oder wurde von unsichtbaren Händen geschoben, eine magere, blasse, große, durchaus schwarze (inbegriffen die langen, herunterhängenden, noch schwärzeren Haare) Gestalt, in der einen Hand die Violine, in der andern den Bogen haltend und hatte scheinbar die größte Mühe, unter mehreren Verbeugungen bis an seinen Standpunkt vor den Lampen zu gelangen. Die tiefste, eine wahre Totenstille verbreitete sich wie auf einen Zauberschlag durch das gedrängt volle Haus! Das kurze Ritornell eines Konzerts von seiner Komposition begann, während dem der schwarze, blasse Mann die Violine mit einem beinahe heftigen Ruck den Kopf vorbeugend unter das Kinn zwängte und sein Solo mit einer Kraft, schönem, vollem Ton und dämonischer Gewalt anfing, die man nie gehört hatte und welches alles zusammen mit der geisterhaften Erscheinung einen ungeheuren Sturm von Beifall erregte.“

Auf den Reisen mit seiner Schülerin Franzilla war Pixis auch Zeuge eines zwar nicht musikalischen aber kulturhistorischen Ereignisses. „Es war einer der ersten, beinahe ängstlichen Versuche der Eisenbahn. Man hatte zur Probe die kurze

Strecke von Nürnberg nach Fürth gelegt und heute sollte ein Zug dahin gehen, wozu die Leute aufgefordert wurden. Ich hatte bedeutende Lust, die Partie mitzumachen, aber Franzilla hatte Angst; doch endlich siegte die Neugier, und nach einem stillen Gebete stieg sie mit mir in den recht hübsch dekorierten Salonwaggon, und viele, ebenfalls teils neugierige und teils ängstliche Reisende fanden sich ein. Es war ein ganz eigenes Gefühl, sich so schnell und auf unsichtbare Weise fortzubewegen, und wir alte Reisende, die nur mit steifen Postgäulen und Vetturinis Mähren die kleinsten Tagereisen mühsam zurücklegen konnten, sahen gleich die ungeheure Verbesserung des Verkehres ein."

Auch mit der gefeierten Catalani ist Pixis zusammengekommen. „Sie bewohnte, eine kleine Stunde von Florenz, auf einer stets ansteigenden, recht schönen Straße, der leider nur Bäume fehlen, eine von prächtigen Gartenanlagen umgebene Villa, deren innere Einrichtung bequem und doch auch elegant war. Wir wurden sehr freundlich von ihr und ihrem Gemahl aufgenommen, welcher, da er einigemal in der Oper war, einige artige Bemerkungen über Franzls Talent machte. Signora war so artig, Franzl um ein deutsches Liedchen zu bitten, was diese gerne gewährte, mit der bescheidenen Gegenbitte, der jungen Anfängerin nur einige Töne hören zu lassen, damit sie sagen könne, die erste Sängerin der Welt gehört zu haben! Ich erstaunte über die hübsche Wendung in italienischer Sprache, welche Franzilla dem Komplimente gab, die Hausfrau öffnete lächelnd einen recht hübschen Wiener Flügel, ich setzte mich und begleitete Franzl bei einigen deutschen und allemanischen Liedern, welche letztere der großen Künstlerin sehr viel Vergnügen machten; sie lobte die Stimme und den Ausdruck und sagte, daß sie keinen Augenblick an einer glänzenden Laufbahn zweifle. — Nun baten wir wiederholt, uns eine Kleinigkeit hören zu lassen. Sie setzte sich, präludierte einen Augenblick und fing ein Rezitativ im Gluckischen, großartigen Stil mit ihrer

noch immer schönen, kolossalen und umfangreichen Stimme an, daß Franzilla, welche doch alle jetzt lebenden Sängerinnen gehört, außer sich vor Bewunderung und Entzückung geriet und im darauf folgenden Adagio und Finale ihrer Begeisterung keine Worte mehr geben konnte. Es war eine Szene von Gluck, die sie uns gesungen hatte und die mir unbekannt war. Nachdem wir der großen Künstlerin noch recht innig für den hohen Genuß gedankt und sie uns die glücklichste Reise nach Rom und Neapel gewünscht hatte, bestiegen wir wieder unsern Wagen und unterhielten ein lebhaftes Gespräch über das eben Erlebte. Franzilla, obgleich entzückt und erstaunt über die großartige Erscheinung, machte einige, und sehr richtige tadelnde Bemerkungen, die man schon in ihrer Glanz- und Millionen-Periode gemacht hatte! Die Stimme, immer rein wie Gold, von großem Umfang und sehr stark, wurde in letzter Hinsicht etwas zu häufig mißbraucht und wenn es auch für einen materiellen Vorteil gelten kann, seine Stimme über den Chor und das große Orchester hören zu lassen, so soll es doch nicht auf Kosten der Schönheit des Klanges geschehen. Dieses war nun früher, und auch heute, wo weder Chor noch Orchester zugegen war, geschehen, wozu noch der Unterschied kam, daß ein Zwischenraum von 28 Jahren eine bedenkliche Veränderung im Organe hervorgebracht hatte! — Auch war es ein sonderbares Naturspiel, daß der Kehlkopf der Sängerin in fortwährend zitternder Bewegung blieb, welches den sehenden Hörer in ein ängstlich besorgtes Gefühl versetzt! Diese sehr richtigen Bemerkungen bescheiden in das ehrfurchtsvollste Bewundern der seltenen Künstlerin flechtend, kam Franzilla sehr heiter und zufrieden nach Hause."

Besagte Franzilla hatte Pixis in Baden-Baden als stimmbegabtes Wirtstöchterlein entdeckt und ausgebildet. Eine Zeitlang trug er sich sogar mit Heiratsplänen, gab sie aber im Hinblick auf den Altersunterschied schließlich vernünftigerweise auf, indem er das Mädchen als Pflegevater und Lehrer adoptierte. Als sie anfing berühmt zu werden und Pixis den Lohn seiner

Bemühungen zu empfangen gedachte, kam ein dunkeläugiger italienischer Conte und entführte ihm seine Schülerin in den Hafen der Ehe, worin sie bald ihre Stimme einbüßte. Hier schließen die Memoiren des Alten ab, der fortan ein zurückgezogenes Dasein geführt zu haben scheint. Unsterbliches zu schaffen ist ihm nicht beschieden gewesen, aber in der Familie seines übrigens bedeutenderen Bruders lebt auch sein guter musikalischer, uns deutschen Pragern wohlbekannter Name bis auf die Gegenwart in Ehren fort.

---

9. Goethische Lieder in der Musik.

Um das Jahr 1820 machte der junge Musikus Johann Christian Lobe dem großen Alten von Weimar seine Aufwartung. Goethe lenkte das Gespräch auf Zelter und fragte, was Lobe von den Kompositionen seines Berliner Freundes halte. Der Besucher antwortete unverhohlen, er kenne von Zelter nur dessen Lieder. In der geistigen Auffassung halte er sie für bedeutend und treffend im Ausdruck. Aber ihre Form sei veraltet.

„Erklären Sie mir das näher" versetzte Goethe. „Unsere Musiksprache," begann Lobe zu dozieren, „ist seit Haydn und Mozart eine blühendere, sprechendere und anmutigere geworden. Die Melodie erscheint bei Zelter zwar immer charakteristisch deklamiert, akzentuiert und rhythmisiert, aber seine Tonfiguren — Nächstverwandte der Schulzeschen und Reichardtschen — sind jetzt veraltet. Dies fällt bei einfachen Singmelodien, die sich besonders dem Volkston nahe halten, nicht auf, aber es tritt stark hervor beim Akkompagnement. Das Zelterische ist selten etwas mehr als die nötige Erfüllung der Harmonie und die Ergänzung und Ausgleichung des rhythmischen Flusses. Die Neueren haben es in ihren besseren Werken zur Mitsprache des Gefühls erhoben. Wenn Exzellenz den Versuch machen wollten, Baß und Mittelstimme manches Zelterschen Liedes ohne die Melodie spielen zu lassen, so werden Sie kaum etwas von einer mit dem Gefühl sympathisierenden Regung vernehmen; dasselbe Experiment mit einem Mozartschen, Weberschen, Beethovenschen Liede angestellt, zeigt etwas ganz anderes; da fühlt man oft schon Leben und Regung des bezüglichen Gefühls auch ohne Melodie, und doch ist dieses erst ein Lallen. Die Musik

wird hoffentlich dahin gelangen, daß jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er noch so gering, zum Ausdruck des Gefühls liefert.“

Goethe hatte mit etwas geneigtem Haupte und nachdenklichem Blick aufmerksam und nicht ohne Interesse zugehört; blieb auch, nachdem Lobe innehielt, einen Augenblick stehen. Plötzlich ging er an den Flügel, der im Empfangszimmer stand, öffnete ihn und sagte: „Machen Sie mir das vorgeschlagene Experiment gleich selbst. Was man deduziert, muß man, wenn's wahr und klar ist, auch durch Tatsachen erhärten können.“

Lobe spielte nun zuerst das Akkompagnement eines Zelterschen Liedes, dann das zu dem Liede Klärchens aus Egmont „Trommeln und Pfeifen“ und endlich die Melodie zu beiden.

„Gut,“ sagte Goethe, als der Spieler geendet hatte, „die Welt bleibt nun einmal nicht stille stehen, wenn auch ihr Weiterschreiten uns zuweilen aus der Gewohnheit reißt und uns unbequem wird. Denn ich will Ihnen nicht verhehlen, daß mich Ihre Beispiele nicht so getroffen haben, als ich von Ihrem neuen Prinzip erwartete, das auch gelten mag, wenn es die Musik überhaupt erfüllen kann. Aber darin liegt für euch Jüngere eben der gefährliche Dämon. Ihr seid schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, und wie steht's mit der Ausführung? Ihre Forderung, daß jede Stimme etwas sagen soll, klingt ganz gut, ja, man sollte meinen, sie müßte schon längst jedem Komponisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt. Aber ob das musikalische Kunstwerk die strenge Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachteile für den Genuß an der Musik entstehen, das ist eine andere Frage, und Sie werden gut tun, wenn Sie dieselbe fleißig nicht nur durchdenken, sondern auch durchexperimentieren. Es gibt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch Beseitigung derselben der Natur zu nahe kommt und die Kunst unkünstlerisch wird.“

Es waren die letzten Prinzipienfragen der Liederkomposition, die Goethe da mit dem jungen Musiker erörterte. Große schöpferische Naturen pflegen durch ihre bloße Gegenwart selbst kleine Geister produktiv zu machen, und so entwickelt denn Lobe mit wahrhaft divinatorischem Blick die Theorie des modernen Liedes, der die Praxis seiner Zeit im allgemeinen noch keineswegs zu entsprechen vermochte. Dies war's, was Goethes Zweifel hervorrief. Wir bewundern ihn, wie sicher er auf dem ihm fremden Gebiet der Musik aus der Rede des enthusiastischen Kunstjüngers das künstlerische Problem klipp und klar herausholt. War es ein Zufall, daß dieser selbe Lobe, der hier als Anwalt des musikalischen Fortschritts auftritt, von dem nächsten Geschlecht schon als verzopfter Philister bekämpft werden konnte? Durchschaute vielleicht Goethe, daß die vielen großen Worte seines jungen Freundes nicht so sehr einer tiefeinsichtigen Überzeugung entsprangen, sondern kaum mehr waren als klingende Phrasen?

Einerlei. Die Geschichte hat diesen Phrasen einen Inhalt gegeben, wie ein kurzer Blick über die lange Reihe der Kompositionen Goethischer Gedichte lehrt. Zuerst wagten sich einige Talente aus der norddeutschen, an P. A. Schulz anknüpfenden Schule an die Aufgabe. Ihre Versuche ähneln einander in den kennzeichnenden Merkmalen sehr. Eine den Rhythmus des Verses nachahmende trockene Strophenmelodie ist allen gemeinsam; dazu einfache Harmonien, schlicht akkordisch oder in gleichmäßig wiegende Bewegung aufgelöst. So hat Reichardt u. a. „Die schöne Nacht", das „Veilchen", „Jägers Abendlied", „Heidenröslein", „Rastlose Liebe" und den „Erlkönig", und Zelter den „König in Thule", „Wer sich der Einsamkeit ergibt", die „Nähe des Gebiebten", das „Bundeslied" u. a. in Musik gesetzt. Das Beste, was man diesen Weisen nachsagen kann, ist, daß sie das Wort des Dichters nicht untergehen, sondern gleichsam auf der Oberfläche schwimmen lassen; sie schließen alle jene Stimmung aus, die der Dichter nicht erwecken wollte.

Dagegen sind ihre wirkenden Vorzüge gering; sie schlagen nur für die erste Strophe den zutreffenden Ton an, und überlassen es dem Vortragenden, sie dem Verlaufe der Dichtung entsprechend in Ausdruck zu wandeln. Sehr bezeichnend ist hiefür die Erzählung Genasts, der Goethe des „Jägers Abendlied“ von Reichardt vorgesungen hatte. „Das Lied singst du schlecht,“ rief Goethe. „Der erste Vers sowie der dritte müssen markig sein, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher, denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst du, so!“ (indem er scharf markierte): „Da ramm! Da ramm! Da ramm! Da ramm!“ Dabei bezeichnete er zugleich, mit beiden Armen auf- und abfahrend, das Tempo. Genast verstand nun, was er wollte, und erntete bei der Wiederholung Goethes Lob. „So ist es besser! Nach und nach wird es dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat.“

Gegenüber dieser Richtung kommt in Wien eine andere auf, mit der Tendenz auf blühende Melodie, reiche Harmonik, freie Entwicklung der Form. Strophische Gliederung wird nicht vermieden, aber das Streben nach innigem Anschluß an das Dichterwort führt zum Durchkomponieren. Eines der ersten Erzeugnisse der österreichischen Tonlyrik, zugleich ihr unübertroffenes Muster und Meisterwerk ist Mozarts „Veilchen“, das eigentlich dem Genre der erzählenden Kunst, der Ballade, angehört. Die Singstimme erblüht aus der ausdrucksvoll deklamierten Rede zum melodisch reizvollen Sprachgesang, ganz wie bei Wagner. Dem Klavier, wo es nicht mit dem Gesange geht, liegt die Schilderung der Einzelnheiten ob. Es malt eingangs das idyllische Stilleben des Veilchens, dann den „leichten Schritt und muntern Sinn“ des herankommenden Mädchens; es versinnlicht ihren lerchenfroh aufjubelnden Gesang, die Betrübnis, den herb durchzuckenden Schmerz der armen Blume, den verderblichen Tritt, das erhebende Gefühl, „durch sie“ zu sterben. Alles geistvoll „geschaut“ und in musikalischer Hinsicht mit

naiver Genialität wiedergegeben. Der Vortragende braucht gar nichts hinzuzutun; er muß froh sein, wenn er alles herausbringt, was der Komponist hineingelegt hat. Der ganze Ausdruck steckt schon in den Noten. Wort und Ton verschmelzen zu einem vollendeten Gesamteindruck, wie ihn selbst Beethoven in seinen besten Goetheliedern („Mailied", „Freudvoll und leidvoll", „Wonne der Wehmut" und „Mignon") nicht erreichte. Der Meister der Instrumentalmusik verleugnet sich auch nicht in der Liederkomposition. Er prägt die Melodie meist nur für die erste Strophe; aber er sucht sie dem Inhalte der folgenden durch neue Formen der Begleitung anzupassen, er will dem Sänger vom Klavier aus die erforderlichen Nüancen des Vortrags diktieren und bänkelsängerhaftes Ableiern der Melodie verhindern. Die angeführten Lieder sind durchaus bedeutend, überragen wenigstens alle andern Vertonungen dieser Gedichte. Aber daß sie dermaßen vollkommen den dichterischen Gehalt ausschöpfen und steigern, wie Mozart im „Veilchen", wird kaum behauptet werden können.

Den reichsten Schatz an Goetheliedern verdanken wir Schubert. Dieser war durch Goethes Lyrik überhaupt erst auf die Bahn der Liederkomposition gelockt worden und hat über hundert Goethischen Gedichten Töne verliehen. Zwei Drittel davon mag man als nicht ganz ebenbürtig ausscheiden; der Rest (er steht zumeist in den drei ersten Bänden der Petersschen Ausgabe) ist Musik von erster Güte. Da sind die volkstümlichen Lieder durch das „Heidenröslein", die Balladen durch „Erlkönig" und den „König in Thule" vertreten; da erklingen die verklärten Weisen „Mignons" und die tiefschmerzlichen „Gesänge des Harfners". Auch für die Lyrik des „Westöstlichen Divans" ist hier schon der zukömmliche Ton angeschlagen, für die gewaltigen Rhapsodien „An Schwager Kronos", „Ganymed", „Grenzen der Menschheit" und „Prometheus" ist die kongeniale Größe des Ausdrucks erreicht. Dem wechselvollen Inhalt entspricht die Mannigfaltigkeit der Formen.

Wir treffen einfache Strophenlieder, z. B. „Nähe des Geliebten“, aber auch Gesänge, die sich frei über der instrumentalen Durchführung eines einzigen Motivs entfalten, z. B. „Gretchen am Spinnrad“. Goethes herrliche Sprache erzwang sich von selbst die Achtung vor dem Dichterwort; indem sie einen künstlerisch empfindenden Komponisten lockte, sich in ihre Schönheit zu versenken, erweckte sie unwillkürlich sein Bestreben, sie durch die Musik nicht zu verschleiern, sondern womöglich in ihrer Eindringlichkeit zu steigern. So ist Goethe der Erzieher unserer Musiker zur sachgemäßen Behandlung des deutschen Gesanges geworden, hat insbesondere Schubert sowohl zu den höchsten Schwüngen seiner Phantasie, wie zu den kühnsten sprachgesanglichen Treffern angeregt.

Weber, der Vermittler zwischen der nord- und süddeutschen Liederkomposition hat merkwürdigerweise kein Goethisches Gedicht in Musik gesetzt, wohl aber Carl Loewe, dessen „Erlkönig“ neben dem Schubertschen stets seinen Platz behaupten wird, dessen „Hochzeitslied“ zu den Kleinodien der deutschen Gesangsliteratur zählt, dessen „Totentanz“, „Treuen Eckart“, „Zauberlehrling“, „Wandelnde Glocke“ und Lynkeuslieder man immer gerne wieder hört. Die übrigen großen Tonlyriker konnten zu Goethe kein rechtes Verhältnis finden. Von Schumanns Goethe-Liedern dürfte man kaum mehr als den „Freisinn“ (in den „Myrthen“) annehmen; auch die Robert Franzschen gehören durchaus nicht zu den bedeutendsten Gaben seiner Muse; wiewohl man seine „Wonne der Wehmut“ und „Rastlose Liebe“ nicht so leicht übersehen mag. Desgleichen kommt Johannes Brahms hier kaum in Betracht, da auch er seine Stärke gerade an andern Dichtern betätigte. In der Lisztschen Lyrik hat wenigstens eines: „Über allen Gipfeln ist Ruh“, eine hervorragende Stelle inne, und Martin Plüddemanns kostbare Komposition der „Legende vom Hufeisen“ wird wohl kaum je durch eine andere verdrängt werden.

Im Schaffen aller dieser Tondichter spielt Goethe aber, wie

gesagt, nur eine Episodenrolle. Sich mit ihm gründlich auseinanderzusetzen, hat seit Schubert erst wieder Hugo Wolf unternommen, und der Ertrag dieser Beschäftigung liegt in einem 51 Lieder umfassenden Bande vor. Man weiß, mit welcher schrankenlosen Hingebung sich Wolf in den Geist des Dichters versenkt, der ihn einmal ergriffen hat, und so zeigen die Kompositionen des großen Objektiven unter den Meistern wieder eine ganz andere Physiognomie als jene des Mörikebandes. Mörikes sonnige Lieder hatten das musikalische Genie Wolfs zum Blühen gebracht; unter Goethischem Einfluß schoß er, wie nach einem warmen Regen, gleichsam ins Laub. Aus dem wuchernden Blatt- und Astwerk lugen freilich auch ein paar entzückende Melodienblütensterne hervor, z. B. „Blumengruß", „Gleich und Gleich", „Anakreons Grab" und „Frühling übers Jahr", aber bemerkenswert bleibt, daß Wolf, wenn er seinen Goethe las, just an den sinnfälligsten Gedichten vorüberging, um die sublime Alterslyrik des „Westöstlichen Divan" (Buch Suleika) nachzusingen, der versonnenen Keckheit des Schenkenbuches, den lehrhaften oder betrachtenden Gedichten (zweites „Kophtisches Lied", „Phänomen", „Beherzigung") Töne zu verleihen und das Pathologische in den Gesängen aus „Wilhelm Meister" („Harfenspieler", „Mignon") bloßzulegen. Die lyrische Empfindung ist meist überzart und macht die mit ihr getränkten Lieder zu einer Kost für musikalische Feinschmecker. Aus den meisten spricht eine ernste, überlegene Gehaltenheit der Seele, doch gibt sich der Humor oft derber, knochiger möchte man sagen, als in der Mörikesammlung („Erschaffen und Beleben"). Der Formenreichtum ist größer, von den einfachen, strophischen Melodienzügen, die z. B. das erste „Kophtische Lied" und „Der Rattenfänger" aufweisen, und die nur durch eine wundervolle Harmonik, sowie charakteristische Rhythmen der Begleitung aus der Sphäre des Kuplets herausfallen — bis zu den freien Alfrescolinien der Oden („Prometheus", „Ganymed", „Grenzen der Menschheit"), worin Wolf mit Schubert um die angemessene

Kraft des Ausdrucks ringt. „Prometheus“ ist aus einer großartigen Anschauung beinahe dramatisch konzipiert: als titanenhaft trotzige Anrede, die der Vertreter der Menschenwürde zum dräuenden Himmel emporgerichtet. Wie da der beleidigte Zeus mit weithin grollenden Donnerschlägen dem Gegner immer zornig ins Wort fällt und dieser darnach unter seinen ohnmächtigen Blitzen unerschrocken, immer stolzer, zuversichtlicher, hoch erhobenen Hauptes fortfährt: das ist von überzeugender, fast handgreiflicher Bildlichkeit, ebenso herrlich gedacht wie ausgeführt. Wie echt volkstümliche Melodien Wolf zu Gebote stehen, zeigt dawider das Gelegenheitsstück „Epiphanias“. Eine eigentümliche Mischung von Rokoko- und Tristanstimmung bietet „Die Bekehrte“. Am wenigsten kann ich mich für seine Balladen begeistern: der epische Stil liegt ihm eben ferner, und die Menge geistreicher Einzelnheiten schließt sich zu keinem rechten Ganzen zusammen. Die Lieder jedoch müssen intelligente Sänger und Musikfreunde, wenn sie sich erst mit Wolfs „Mörike“ vertraut gemacht haben, aber wohl gemerkt: erst nachher — zu bewältigen suchen. Viele davon gehören zu dem Bedeutendsten Wolfs, und das heißt soviel als zum Bedeutendsten der deutschen Tonlyrik überhaupt.

Diese kurze Übersicht dürfte den Goethekenner eines lehren: daß noch lange nicht alles Gold seiner Lyrik musikalisch gemünzt ist, und daß zu tun noch manches übrig bleibt. Vielleicht geht aus dieser Erkenntnis auch einmal die Anregung für unsere Tondichter hervor, ihre Kraft an denjenigen Liedern des großen Wortdichters zu messen, die bisher noch keine ebenbürtige Vertonung erfahren haben. Was dieser Versuch auch immer ergeben mag: die einläßliche Beschäftigung mit einem solchen wahrhaft bildenden Geiste kann den heutigen, meist wahllos hinter jedem Günstling der literarischen Tagesmode herlaufenden Musikern nur zu Nutz und Frommen gereichen.

---

10. Carmen.

Im Petersschen Verlag ist eben ein schmucker deutscher Klavierauszug von „Carmen“ erschienen, der endlich den zweisprachigen, teuren und schlecht gestochenen des Pariser Verlegers Choudens überflüssig macht. Eine historische Einleitung von Rudolf Schwartz und ein Bildnis des Komponisten sind beigegeben. Bliebe höchstens noch eine Andeutung der Instrumentation und ein besserer Einklang zwischen Text und Melodie zu wünschen, da die übliche Hoppsche Übersetzung darauf zu wenig Rücksicht nimmt. Schon die französische Betonung der spanischen Namen Carmen, Micaëla u. s. w. auf den letzten Silben wirkt befremdlich, und die Beseitigung mancher störenden Deklamationsfehler durch vorsichtige Retouchen hätte ich dankbar begrüßt. Bizets Meisterwerk so vollkommen als möglich einzudeutschen, sollte keine Mühe uns verdrießen.

Bekanntlich ist die Oper bei ihrem ersten Erscheinen in Paris durchgefallen und dort erst auf dem Umwege über Deutschland zu Ehren gelangt. Das deutsche Publikum jubelte ihr zu, aber fast die ganze Kritik von Hanslick bis zum strengen Wagnerianer verhielt sich ablehnend. Selbst Hugo Riemann ließ sich noch in den achtziger Jahren keine Gelegenheit entgehen, das Werk herabzusetzen, nur die Allerbesten der Zeit haben damals seinen Wert begriffen. „Endlich wieder einer, dem etwas einfällt,“ soll Wagner gesagt haben. Brahms liebte Carmen ungemein, und Hans von Bülow focht dafür mit Feuer und Schwert, will sagen, mit Wort und Taktstock. Großes Aufsehen erregte dann 1888 Nietzsches Turiner Brief, worin er

„Carmen“ gegen Wagner ausspielte, was damals ziemlich allgemein als „Wahnsinn‘ angesehen wurde. Er selbst hat es allerdings dann bald brieflich wieder abzuschwächen, als bloßen polemischen Tric hinzustellen versucht, aber wie ernst gemeint seine Bewunderung für die Oper war, beweist der von ihm angelegte, mit interessanten Glossen versehene Klavierauszug, der auf Villa Silberblick zu Weimar sorgsam behütet wird. Und ziehen wir von seinem Carmenlob die Übertreibungen ab, die sich aus dem Eifer des geflissentlichen Widerspruchs erklären lassen, so bleiben immer noch einige sehr zutreffende Einsichten übrig. Gerade damals war es an der Zeit zu sagen, daß jeder, dem die Gabe eigenen Schauens und lebensvollen Gestaltens eignet, Anspruch auf den Namen eines Künstlers habe, daß es außer dem für allein seligmachend geltenden Wege Wagners noch andere Wege zur Kunst gebe, daß der von Bizet eingeschlagene zum musikdramatischen Ideal der romanischen Rasse führe. Wenn Schwartz in seinem Geleitwort sagt, über die Musik Bizets habe es keine Meinungsverschiedenheiten gegeben, so irrt er gründlich. Nietzsche hat in der Tat als einer der Ersten das feine und sichere Gefühl für die Genialität der Einfälle, den Reichtum der Erfindung (der durch die Aneignung einiger spanischen Volksweisen nicht entkräftet wird), für die innere Lebensfülle und die wunderbare Grazie der Ausdrucksweise besessen und uns kraft seiner Autorität allmählich suggeriert. Nun getraute man sich, Klagen über die von Bizet angeblich verübte „Vermischung des Opern- und Operettenstils“ kurzweg mit der Mahnung: „sucht davon erst die Regeln auf“ zu beantworten. Heute sind solche Vorurteile glücklich überwunden, man hat den eigentlichen Grundton in den mannigfaltigen Stimmungen, welche die dramatischen Vorgänge verlangen, zu erlauschen gelernt.

Das allerdings ist richtig, daß man sich an der Seine zunächst an diesen Vorgängen stieß, weil dort in den siebziger Jahren der Sinn für dramatische Lebenswahrheit noch gar nicht

entwickelt war. In Frankreich war Carmen lange Zeit eine Operndiva, wie Mignon, Julia oder Marguerite, nur statt auf das lyrische Sentiment Gounodscher, Thomasscher Primadönnchen auf ein flotteres Capriccio abgestimmt, ein sorgfältig à la zingarese frisiertes und kostümiertes Geschöpf, das seine Worte espritvoll spitzt gleich einer Weltdame und seine Füßchen setzt gleich einer Tanzmeisterin. Das ergreifende Lebensbild in dem krassen Theaterstück, die Naturlaute in dieser Paraderolle haben uns zuerst die Italienerinnen, voran die Bellincioni, dann aber auch Deutsche, wie die Gutheil-Schoder ad oculos demonstriert. Das war die bête humaine, der unidealisierte Mensch des Südens, der Nietzsche fesselte, mit seinem siedendheißen Temperament und seiner sinnlichen Roheit jenseits von gut und böse, und einzig seinen launisch-leidenschaftlichen Trieben untertan, aber unwiderstehlich bezaubernd durch die unbewußte Anmut und Geschmeidigkeit, die ihm eignet. Ein berühmter Komponist der Gegenwart äußerte einmal in seiner derben Weise, er begreife nicht, wie Bizet, „ein solches Luder in Musik setzen“ konnte. Das ist bezeichnend für die Engherzigkeit in der Beurteilung von Gestalten der Kunst unter dem Gesichtswinkel ihres moralischen Wohlverhaltens, die alte Forderung, daß die Bühne uns nicht Bilder, sondern Vorbilder des Lebens geben sollte. Darüber sind wir heutzutage wohl hinaus. Zigeunerinnen kennt man im Theater ja lange schon. Aber entweder waren es alte Hexen wie Acuzena oder heimliche Grafen- und Fürstentöchter wie Preziosa, die dann im letzten Akt unfehlbar ihrer angestammten Sphäre zurückerstattet wurden. Hingegen diese Carmen, das unbändige Proletarierkind, ein Wesen, dem man mit ähnlichen ästhetischen Empfindungen zusah, wie einem schönen Raubtier, dessen Gier und Tücke uns schaudern macht, aber dessen volle Natürlichkeit in seinen grausamen Instinkten und schlanken Bewegungen uns bis zur Bewunderung anzieht. Was Carmen als Weib, ist der Stierkämpfer Escamillo als Mann. Ein Vollmensch, ganz rücksichtsloser Wille, Rassigkeit, Feuer,

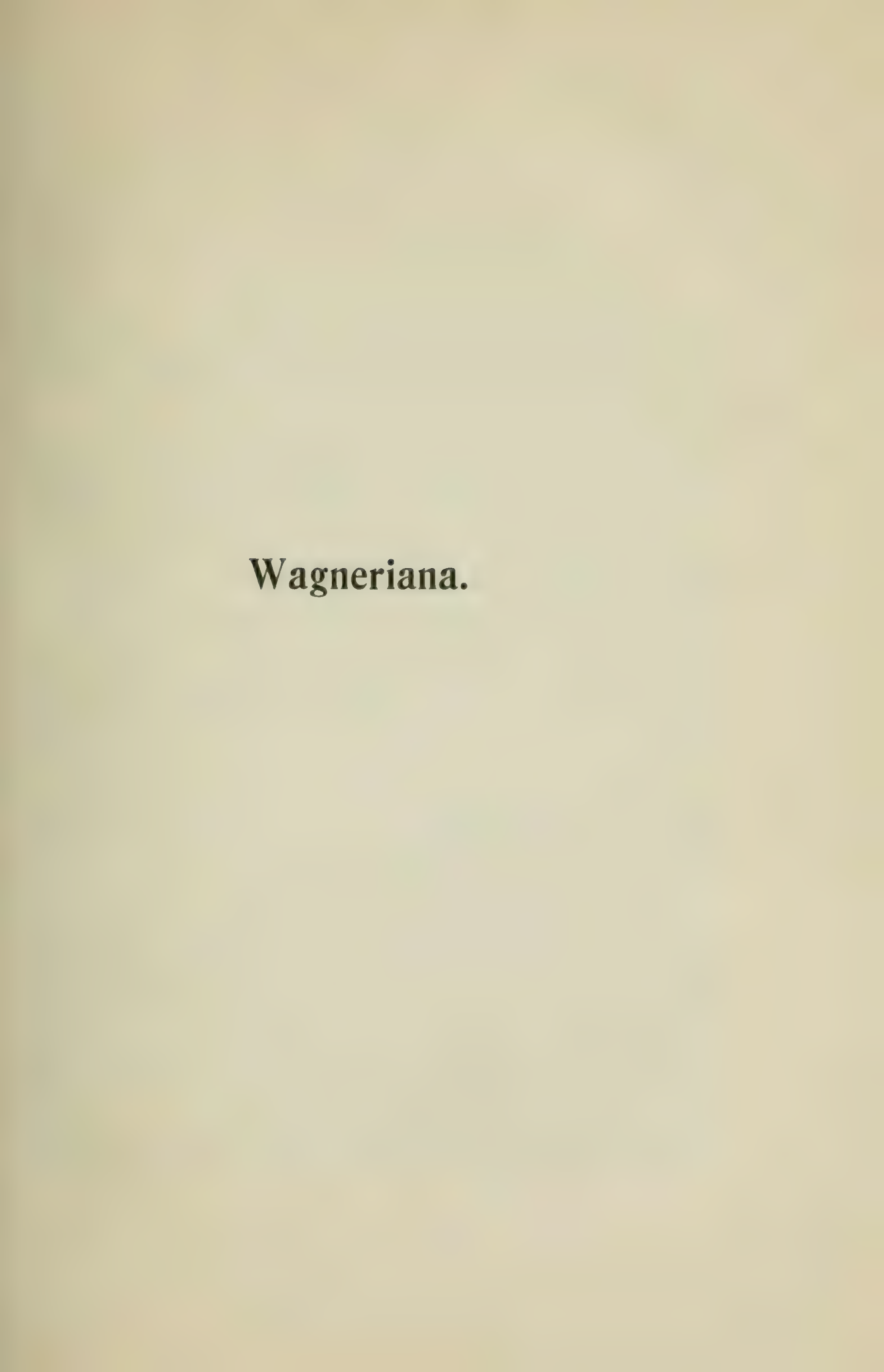
und sprühend von jenem Mute, der nicht geistiger Zucht, sondern überschüssigem Kraftgefühl entspringt. Was Wunder, wenn die beiden schnell sich verstehen und finden! Zwischen ihnen steht José, edel angelegt und darum schwächer, eine Halbnatur, deren einmal geweckte Sinnenseite mit einer ethischen Sentimentalität im Kampfe liegt. Ihm gilt die Liebe mehr als flüchtigen Genuß, er will und kann die Preisgabe seiner bürgerlichen Stellung nur um einen Zustand des Glücks, um dauernde Hingebung vollziehen. Dies aber ist jetzt das einzige, was ihm die völlig unsentimentale, im Augenblick aufgehende Carmen, die keinen Ruf und nur ihre seelische und leibliche Freiheit zu verlieren hat, nicht gewähren kann. Je mehr das Verhältnis zu ihr seine Empfindsamkeit heraustreibt, je enger er sie an sich fesseln möchte, desto mehr löst sie sich von ihm ab, und aus diesem Zwiespalt ergibt sich mit unerbittlicher Psychologie die Katastrophe.

Man kann es ruhig sagen, daß „Carmen“ eines der besten Opernbücher ist, die je geschrieben wurden. Und so wenig man im Ernste dabei bleiben kann, Bizet mit der gewaltigen Persönlichkeit und dem umfassenden Geiste Wagners in Vergleich zu ziehen: als Musiker war auch er ein Meister und mit seiner göttlichen Leichtschwebsamkeit, Formenfreude, Eleganz und Delikatesse, mit seiner Gabe unter Anwendung des kleinsten Kraftmaßes die stärksten Wirkungen zu erreichen, so gut ein typischer Vertreter des Romanentums, wie wir in Wagner die Verkörperung des hohen Idealismus, der zwingenden Ausdruckskraft, des tiefen, schwerblütigen Ernstes germanischer Kunst erblicken. Während Wagner, auf Beethoven fußend, seine Musik in großen Umrissen symphonisch aus wenigen triebkräftigen motivischen Keimen frei entwickelte, mußte Bizet durch Mannigfaltigkeit der melodischen Einfälle sein Ziel erreichen und die symmetrischen Formen und Perioden, welche der romanische Stil verlangt, mit großem Geschick dem rasch wechselnden Verlaufe der Handlung anpassen. Seltsam, daß er

in Frankreich keine Schule gemacht hat! Seine Nachahmer, die Jungitaliener, haben sein Vorbild gerade so mißverstanden, wie unsere Wagnerianer ihren „Tristan“; aber nicht dieses Mißverständnis war es, das sie scheitern ließ. Wagners Lehren sind im Wesen natürlich durchaus beachtenswert, und der Verismo enthält wenigstens schätzbare Wahrheitsmomente. Genie aber ist besser als die besten Grundsätze. Zuviel Eigensinn, zu wenig Eigenart, zuviel Nachempfindung, zu wenig Erfindung, zuviel Ehrgeiz, zu wenig Ehrlichkeit — das waren die Schwächen unserer Epigonen. Ein Tor, wer die Meister für die Mängel der Jünger mit verantwortlich macht. Als Ausgangspunkt für neue Bestrebungen auf dem Felde der Oper wird „Carmen“ übrigens auch heute noch von den Musikgeschichten viel zu wenig hervorgehoben. Diese Oper hat übrigens das Dogma, daß nur mythische oder historische Stoffe sich auf der Bühne zu musikalischer Behandlung eignen, widerlegt und das Ihrige dazu beigetragen, daß der Librettist von heute auch aus dem Volksleben der Gegenwart „Wahrheit“ schöpft, die ja nicht immer, wie es der Prolog Leoncavallos will, eine „schaurige“ zu sein braucht.

Ich hebe diese Punkte hervor, weil sie in der Schwartzschen Vorrede zur neuen Ausgabe der Oper übersehen worden sind und sich mir bei der Durchsicht des Klavierauszuges wieder einmal aufdrängten. Seit Berlioz, der auch erst in Deutschland als Genie entdeckt werden mußte, haben die Franzosen in der Musik keinen andern wahrhaft schöpferischen Geist hervorgebracht als Bizet. Saint-Saëns, Massenet und die Jungfranzosen sind bei allem Talent doch nur Komponisten aus der zweiten Hand. Bizet hingegen gehört unter die Künstler ersten Ranges, und darum wird das Werk, das alle Strahlen seines Geistes wie in einem Brennpunkte vereinigt, seine „Carmen“, als ein standard work der Opernliteratur keinem Freunde der dramatischen Tonkunst fehlen dürfen.





Wagneriana.



11. Richard Wagner und Heinrich Gottwald.

(Mit ungedruckten Briefen Liszts und Wagners.)

Je klarer die einzelnen Phasen des Kampfes um die sogenannte Zukunftsmusik durch die in letzter Zeit zu Tage geförderten historischen Urkunden hervortreten, desto mehr Reiz gewinnen für den Freund der Kunstgeschichte auch die kleineren Persönlichkeiten, die in diesem Feldzug als Unteroffiziere tapfer und treu auf ihren Posten an der Seite der führenden Geister aushielten. Und mancher Brave, der mit seltener Selbstverleugnung, nicht um des Ruhmes, sondern der Sache willen für die bedrängten Genies sich einsetzte, ist der unverdienten Vergessenheit anheim gefallen. Wer kennt z. B. noch den Namen Heinrich Gottwalds, dem ich an dieser Stelle ein Blatt der Erinnerung widmen möchte?

Gottwald war am 23. Oktober 1821 zu Reichenbach in Schlesien geboren und studierte am Lehrerseminar in Breslau, dann von 1843—46 am Prager Konservatorium, zuerst Violine bei Pixis, dann, als ihn ein Handleiden an der Pflege dieses Instrumentes verhinderte, das Waldhorn. Hierauf nahm er die Leitung des Musikvereins in Hohenelbe an, wandte sich aber bald, um den engen Verhältnissen zu entgehen, nach Wien, wo er als erster Hornist in das Orchester des Kärnthnertortheaters eintrat. Der Gesanglehrer Gentiluomo entdeckte seine schöne Baßstimme, doch mutete er im Lerneifer seinem Organ allzuviel zu, so daß er die Stimme verlor, und sowohl das Singen als auch das Blasen einstellen mußte. Da hörte das in Hohenelbe ansässige, kunstsinnige Ehepaar, der Apotheker Adalbert

Kablik und seine Frau Josefine, von seinem Mißgeschick, und luden ihn ein, die Heilung als Gast ihres Hauses ruhig abzuwarten. Sie gewannen Gottwald dann so lieb, daß sie ihn als Pflegesohn annahmen und ganz bei sich behielten, damit er seinen künstlerischen Neigungen sorgenfrei leben könne.[1]) Nur Reisen zu hervorragenden musikalischen Aufführungen unterbrachen seinen Aufenthalt in der kleinen Bergstadt, und bei einer dieser Fahrten trat er auch zu Richard Wagner in Beziehungen.

Von diesem Meister kam nämlich am 4. Dezember 1855 in einer musikalisch-deklamatorischen Akademie zu Gunsten der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten die Faustouvertüre in Prag zum erstenmal zur Aufführung, und auch Gottwald wohnte dem Ereignis bei. Das Datum der Produktion hatte ihren Leiter Eduard Tauwitz veranlaßt, sie zu einer Art Gedenkfeier des Mozartschen Sterbetages zu gestalten, so daß der erste Teil des Programms nur Werke dieses Meisters enthielt. In der zweiten Abteilung folgte dann die Wagnersche Ouvertüre, die der bei diesem Anlaß vollzählig erschienenen Mozartgemeinde ein Dorn im Auge war, so daß sie der Beifall, womit die Mehrheit des Publikums die Novität aufnahm, nicht wenig verdroß. Während nun Ulm in der „Bohemia“ sich mit gelassener Anerkennung äußerte, fielen die Referenten des „Tagesboten“ und der „Prager Zeitung“ in der schärfsten Weise über das Werk her, ja in dem letztgenannten Blatte leistete sich Ambros damals Ausfälle wie den folgenden: „Würde man einen Musiker fragen, ob er es für möglich halte, ein langes Instrumentalstück ohne eigentliches Thema, ohne Melodie, ohne Harmonie und ohne Rhythmus zu schreiben, er würde lachen. Und doch gilt das Gesagte buchstäblich von Wagners Ouvertüre. Diese aneinandergereihten, von musikalischen Instrumenten her-

[1]) Das Prager Konservatorium führte von ihm eine sehr günstig beurteilte Symphonie in C-moll am 14. März 1850 auf.

vorgebrachten Klänge mögen alles mögliche Vortreffliche sein — Musik ist das nicht!" Die Mozartschen Schöpfungen wurden neben das Wagnersche Opus vergleichsweise wie Götterbilder neben Gorgonenhäupter und griechische Tempel neben Cyklopenmauern gestellt, ja, der Kritikus des „Tagesboten" faßte mit stiller Resignation seine Eindrücke schließlich in ein „mir wird von alledem so dumm" u. s. w. zusammen. Übrigens schreiben kundige Gedenkmänner die Schuld an der Verkennung des Werkes nicht allein tendenziöser Feindseligkeit, sondern mehr noch der ungenügenden Aufführung zu.

Eine so schnöde Behandlung ihres verehrten Meisters wollten sich die damals schon recht zahlreichen Wagnerianer natürlich nicht gefallen lassen, und in No. 294 der „Bohemia" erschien denn als „Eingesendet" eine Replik unter dem Titel: „Auch ein Urteil über Wagners Faustouvertüre", gezeichnet von Heinrich Gottwald. Man kann diese Erwiderung heute noch mit ebensoviel Vergnügen als Nutzen lesen, denn sie ist bei aller Entschiedenheit im Tone streng sachlich gehalten und vermeidet das billige Kampfesmittel der Geistlosen, die persönliche Invektive. Kraft dieser strengen Sachlichkeit wird denn auch der Gottwald an Kenntnissen gewiß weit überlegene Ambros diesmal vollständig abgeführt. Seinen schönrednerischen Exklamationen stellt der Widersacher eine treffliche, formale Analyse des Werkes entgegen, aus der seine genaue Regelrechtigkeit hervorgeht, den Vergleich mit Mozart lehnt er mit der bündigen Erklärung, daß es sich hier um ganz inkommensurable Größen handle, ab und appelliert von den vorurteilsvollen Kunstrichtern an die unbefangene „Stimme des Volkes", an das Publikum. Der Enthusiasmus für die Wagnersche Sache äußert sich mehr im lebhaften Tempo der Rede, und in der Wärme des Ausdrucks als in verstiegenen, nebulosen Phrasen, kurzum, die „neudeutsche" Partei in Prag durfte mit gutem Rechte Freude haben über das Gottwalds gewandter Feder entflossene Manifest.

Gottwald sandte seinen am 12. Dezember erschienenen Artikel mit den bezüglichen Kritiken an den noch im Schweizer Exil befindlichen Richard Wagner und empfing von ihm einen Dankbrief, der bisher nicht veröffentlicht worden ist.[1])

Verehrtester Herr!

Haben Sie besten Dank für Ihre Mitteilungen und Bemühungen!

Ihr werther Brief traf mich auf dem Krankenlager, das ich längere Zeit gehütet habe; entschuldigen Sie daher auch die Verspätung einer Antwort. Daß ich Ihnen Veranlassung zu einer journalistischen Polemik worden bin, bedaure ich sehr, vor Allem weil ich überhaupt so sehr zu bereuen habe, durch die Veröffentlichung jener Faust-Ouvertüre meinem Gefühle zuwider gehandelt zu haben. Wer einigermaßen zu der Einsicht in das Wesen unserer musikalischen Oeffentlichkeit gelangt ist, wie sie mir zu Theil geworden, der degradirt sich selbst, wenn er sich ihr auf Treu und Glauben übergibt. Die Ouvertüre hatte ich vorigen Winter einer mir werthen Dame zu Gefallen, die mich darum bat, umgearbeitet und hier einmal aufgeführt — womit eigentlich der Sache ganz genügt war; eine Abschrift sandte ich Liszt zum Geschenk; dieser — in gutmüthigem Freundeseifer — besorgte, ohne mich zu fragen, den Verlag des Werkes bei Härtels, und — leichtsinnig wie ich leider oft bin — wandte ich am Ende nichts dagegen ein. Ich werde diesen Leichtsinn künftighin besser zu zügeln wissen. Meine nächsten Erfahrungen zeigten mir sogleich, daß unsre genialen Orchester-Concert-Dirigenten eifrig eben nur die gute Gelegenheit ergriffen, mir ein Fiasco zuzuziehen; was ihnen, wie ich ersehe, bis-

[1]) Das Original befindet sich jetzt in der Autographensammlung von Hermann Scholtz in Dresden.

her auch gelungen ist. Und hierin geschieht mir sehr recht: es ist mehr wie Verwegenheit, es ist Thorheit und unzurechtfertigender Leichtsinn, unsren Tactschlägern und Publicisten eine Composition dieser Art, in welcher sich Stimmungen und Anschauungen ausdrücken, zu denen jene nun und nimmermehr gelangen können, so ohne allen Schutz und ohne jede Sicherung eines nur erträglichen Verständnisses hinzugeben; man kann ihnen damit nur die Freude bereiten, die ich ihnen gegenwärtig mit einer Faust-Ouvertüre gemacht habe, nämlich — sie schlecht zu finden und herunterzureißen. Dieser Erfolg ist natürlich: ein anderer wäre geradeswegs unnatürlich, und Sie thun sehr Unrecht, sich dem natürlichen Lauf der Dinge entgegenstellen zu wollen, wie Sie es mit Ihrer Entgegnung an Herrn Ambros (der mir — beiläufig gesagt — bei einem Besuch in Dresden einmal einen stark österreichisch-faden Eindruck gemacht hat) versuchen zu müssen glaubten. Meine verkehrte Stellung bringt es allerdings mit sich, daß ich mich einzig über Erscheinungen wie die Ihrige und Ihr Handeln freuen kann; indem ich den einzigen Trost daraus zu schöpfen habe für die schlimme Wahrheit, daß ich selbst mit meinen Arbeiten und ihrer Veröffentlichung solche Thorheiten begehe; so daß ich zu meinem Labsal mir dann immer sagen kann: „Gott Lob, Du bist nicht der Einzige; es gibt auch noch andere, die dieselben Dummheiten begehen, oder doch an ihnen theilnehmen!“ Wollen Sie also meine Zustimmung haben, so kann ich sie Ihnen nur in diesem Sinne ausdrücken: Sehen Sie, wie Sie damit zurechtkommen!

Im Uibrigen füge ich Ihnen noch bei, daß Sie — mir nach — ganz das Richtige getroffen haben, auch mit Ihrer Deutung der Bezeichnung: „Eine Faust-Ouvertüre.“

Haben Sie daher Dank, werthester Leidensgefährte: mögen Sie Ihre Uibereilung nicht so zu bereuen haben, als ich die meinige! Einzig tröstet es mich, daß ich an-

nehmen darf, nicht so bald Ihnen wieder Veranlassung zu geben.

Wenn Sie einmal wieder nach Prag kommen, grüßen Sie doch Herrn Apt schönstens von mir: er hat mir letzthin auf dem Krankenbett auch wieder Freude gemacht durch eine sehr herzliche Mittheilung, für die ich noch nicht brieflich danken konnte! — Leben Sie wohl und erfreuen Sie ferner durch Ihre Theilnahme Ihren ergebenen

Richard Wagner.

Zürich, 30. Dec. 55.

Zur Notiz gebe ich Ihnen, daß Sie die Zeitungen unter Kreuzband nicht richtig frankirt hatten, was mich zu einer Strafe im Betrag eines dreifachen Briefportos verdammte. Also — erkundigen Sie sich vielleicht das nächste Mal, wie es hiemit steht.

An diesem sehr deutlichen Briefe bedarf nur das Lob, welches der Erklärung des Titels „Eine Faustouvertüre“ gezollt wird, einer Interpretation. Der Gottwaldsche Artikel enthält nämlich eine solche Erklärung nicht, es wird bloß ausgeführt, daß „diese in ihrem Bau vollkommen klare, im Ganzen und im Detail streng rhythmisch geordnete, in den einzelnen Teilen organisch verbundene, in harmonischer und melodischer Beziehung ebenso interessante als großartige Tondichtung den sanctionierten Gesetzen der reinen absoluten Musik entspricht“. Vermutlich bezieht sich Wagner auf die bloß chiffrierte Kritik Ulms in der „Bohemia“, die Gottwald jedenfalls mitgeschickt hatte und worin es heißt: „Schon nach diesem erstmaligen Anhören möchten wir glauben, daß es dem denkenden Poeten und außerordentlichen Instrumentalisten nicht darum zu tun war, hier ein musikalisches Vorspiel oder eine Illustration zu einem bestimmten dramatischen Kunstwerk zu geben. Es scheint vielmehr, die Betitelung der Partitur solle nur eine Gattungsbezeichnung sein.“

Auf Grund der hiermit angeknüpften Verbindung sandte Gottwald zwei Jahre später seine 1857 als Op. 1 bei F. E. C. Leuckart erschienene Sonate fantastique an Richard Wagner, der nach einer Urgenz ihres Autors ihm das folgende, aus seinem Munde doppelt wertvolle Urteil darüber abgab.

Zürich, 9. Okt. 57.

Verehrtester Freund!

Heute überraschte und beschämte mich Ihr Laufzettel! Ihre Sonate habe ich richtig erhalten, und wenn ich Ihnen nicht sofort darüber schrieb, so geschah dieß, weil ich zuvor Bülow's Besuch bei mir abwarten wollte, weil ich durch ihn das Klavierstück — das ich sonst nur lesen konnte — zur besten Kenntniß auch meinem Gehör gebracht hoffen durfte. Bülow ist nun erst seit kurzem fort, und eben erst jetzt komme ich dazu überhaupt Briefschulden zu zahlen. Somit entschuldigen Sie und erklären Sie sich die Verzögerung einer Nachricht.

Was nun Ihre Sonate betrifft, so kann ich Ihnen sagen, daß sie mich höchst angenehm überrascht und erfreut hat. Schon kurz nach dem Empfang konnte ich sie einmal mit Kirchner aus Winterthur durchgehen. Wir beide erkannten sogleich, daß es sich um etwas Bedeutendes handelte, und mir ward namentlich klar, daß sie von einem besonders feinfühlenden, ernstbegabten Künstler herrühre, dem ich mit Freude meine volle Sympathie zu erkennen gebe. Da Sie von meinem eigentlichen Urtheile gewiß nicht besonders viel erwarten, indem Ihnen meine Abgeschiedenheit und Ungeübtheit genug bekannt ist, so kann ich nicht anders glauben, als daß Ihnen eben nur an der Versicherung liegen konnte, die ich Ihnen soeben gab. Nehmen Sie dieselbe freundlich auf, und behalten Sie demjenigen ein freundliches Angedenken, der Sie — namentlich seit der Bekanntschaft mit Ihrer Sonate

— unter die Wenigen zählt, denen er sich rückhaltlos anvertraut.

Mit bestem Gruße

der Ihrige

Richard Wagner.[1])

Ende der fünfziger Jahre erwachte der Drang nach einer ausgebreiteten Tätigkeit in Gottwald so mächtig, daß er sich entschloß, das stille Haus seiner Pflegemutter — Herr Kablik war bereits gestorben — zu verlassen und sich in Breslau als Lehrer für Musik und Musikschriftsteller niederzulassen. Dort lebte er, in glücklicher Ehe mit der Konzertsängerin Susanne Klingenberg, bis zu seinem Tode (17. Februar 1876), eifrig im Dienste des musikalischen Fortschritts wirkend. Seine erste Tat in der neuen Heimat war eine Brochüre, die er gegen den

---

[1]) Das Original ist im Besitz der Frau Susanne Gottwald, geb. Klingenberg zu Görlitz. Über diese Sonate hat sich auch Liszt in einem Briefe an Gottwald sehr anerkennend geäußert:

Sehr geehrter Herr!

Ihr opus 1 ist ein Werk ersten Ranges — und ich bitte Sie freundlichst entschuldigen zu wollen, daß ich Ihnen nicht früher aussprechen konnte, mit welch warmem und steigendem Interesse ich Ihre Sonate mehrmals gespielt habe. Sowohl die freie Anlage, als die fein bedachte Durchführung dieses außergewöhnlichen Werkes, sind mir sehr sympathisch und ich kann Ihnen kein aufrichtigeres, besseres Lob zollen, als Sie aufzufordern, mehreres von Ihren Compositionen herauszugeben, und den Ihnen durch Ihr entschiedenes musikalisches Vermögen gebührenden Platz unter den Besseren Ihrer Zeitgenossen einzunehmen.

Sollte ich Ihnen einigermaßen dazu dienlich sein können, so bitte ich Sie gänzlich offen zu verfügen über Ihren Sie aufrichtig hochschätzenden und freundlichst ergebenen

F. Liszt.

Weymar, 20ten Dezember 57.

als Musikschriftsteller dilettierenden, der modernen Richtung feindlichen Sanitätsrat Dr. Viol richtete.[1]) Die Abfuhr war vollständig, aber auch so temperamentvoll, daß Gottwald in einem daraus entstandenen Ehrenbeleidigungsprozeß zu 600 Mark verurteilt wurde. In guten materiellen Verhältnissen, wie er war, scheute er die Opfer für die von ihm vertretene Sache nicht, und als die Erstaufführung der Faustsymphonie von Liszt in Breslau an den teuren Proben scheitern sollte, übernahm Gottwald die Kosten, und galt überhaupt in den Kreisen der Zukunftsmusiker bald nicht allein als tapferer Mitstreiter, sondern auch als freigebiger Mäcen.

Seinem verehrten Wagner, der in ziemlich bedrängter Lage sich im Dezember 1863 in Breslau aufhielt, ließ Gottwald anonym 300 Gulden zukommen, und der Meister wandte sich im März des folgenden Jahres aus Penzing sogar brieflich um ein Darlehen von 2000 Talern an ihn. Diesem Wunsche konnte Gottwald jedoch nicht entsprechen, was eine Entfremdung zwischen beiden Männern nach sich gezogen haben soll. Dennoch blieb Gottwald ein eifriger Anhänger der Wagnerschen Sache und reiste auch 1868 zur Erstaufführung der „Meistersinger" nach München. Auch mit Bülow, Cornelius, Porges, Damrosch, Dräseke, Franz Bendel verband ihn herzliche Freundschaft, und selbst die Gegner seiner Richtung mußten die sachliche Tüchtigkeit Gottwalds anerkennen. Als Theorie- und Klavierlehrer war er in Breslau sehr geschätzt. Von seinen Aufsätzen sind die meisten in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienen, darunter eine treffliche Analyse der Lisztschen Faustsymphonie. Auch hinterließ er nebst der schon erwähnten Symphonie und Sonate noch einige Klavier- und Hornstücke, ein Trio, Arrangements Mozartscher Sinfonien, und ganz besonders wurden seine Kirchenkompositionen geschätzt. Mögen diese Zeilen dazu bei-

[1]) H. Gottwald, Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. Leipzig, H. Matthes 1859.

tragen, das Andenken dieses trefflichen Musikers, dessen Namen man seltsamerweise in keinem Musiklexikon begegnet, der völligen Vergessenheit zu entreißen. Nekrologe widmeten ihm M. Kalbeck (Schles. Zeitung, vom 22. Februar 1876) und Frau Anna Benfey-Schuppe in der Michaelisschen „Leipziger Musikzeitung“ I, No. 9.

---

12. Richard Wagners Briefe an Anton Apt.

In dem Nachlasse des 1891 verstorbenen Prager Musikdirektors Anton Apt fanden sich dreizehn Briefe Rich. Wagners vor, die eine willkommene Ergänzung zu den großen Briefwechseln mit Liszt, Uhlig u. s. w. darbieten. Einzelne Bruchstücke daraus hat, noch zu Apts Lebzeiten, Oscar Teuber in der „Bohemia" veröffentlicht, dadurch aber das Verlangen nach vollständiger und genauer Wiedergabe eher genährt als gemindert. Nach Apts Tode gingen seine Papiere in den Besitz des Prager Konservatoriums über, wo sie sich noch jetzt befinden.

Anton Apt, Direktor des jetzt nicht mehr bestehenden Prager Cäcilienvereins, war einer der ersten und tatkräftigsten Vorkämpfer der „neudeutschen Schule" in Prag. Schon 1847 hatte er Wagner mit der „Rienzi"-Ouvertüre in einem Vereinskonzerte eingeführt, und sechs Jahre später brachte er, aus eigener Initiative, verschiedene Stücke aus „Tannhäuser" und dem damals neuen „Lohengrin" zur Aufführung. Das Programm schickte er nebst den Zeitungsberichten an Liszt, der sich in einem vom 8. Juni 1853 datierten Briefe dafür bedankt:

Geehrter Herr!

Aus dem mir freundlichst zugesandten Programm und Beilagen ersehe ich mit wahrem Vergnügen, daß Sie den herrlichen Schöpfungen Wagners mit glänzendem Erfolge Bahn zu brechen suchen. Ein so schönes Streben trägt schon einen reicheren Lohn in sich, als derjenige, welchen Sie im

Ausdrucke meiner wärmsten Sympathie finden können, und ich will nur wünschen, daß Sie wie auch die Mitglieder Ihres verehrlichen Vereines in dem ehrenvollen Bemühen, das Ihrige zur Verbesserung der gegenwärtigen musikalischen Zustände beizutragen, bis ans Ende ausharren, wovon die besten Früchte gewiß nicht ausbleiben können. —

Ich werde nicht ermangeln, meinem Freunde Richard Wagner die mir vermittelten Belege Ihrer rühmlichen Erfolge mit nächstem Briefe einzusenden, und halte mich überzeugt, demselben dadurch eine wahre Freude zu bereiten.

Genehmigen Sie inzwischen, geehrter Herr, den Ausdruck der ausgezeichneten Hochachtung, womit ich verbleibe

Ihr ganz ergebener

Frz. Liszt.

Apts Sendung hatte Liszt schon am Tage vor dem soeben angeführten Schreiben an Wagner geschickt und ihn zugleich gebeten, dem Prager Freunde auch ein paar Zeilen zukommen zu lassen (Briefw. I. 246). Wagner entsprach diesem Wunsche mit folgendem Briefe an Apt:

Geehrtester Herr!

Nehmen Sie meinen besten Dank für Ihre Bemühungen um die Aufführung meiner Arbeiten! Liszt hat mir Alles mitgetheilt, was Sie ihm über die letzte Aufführung eines Fragmentes aus Lohengrin meldeten. Ich bewundere Ihren Muth und Ihre Ausdauer, und freue mich herzlich, beide mit erwünschtem Erfolge gekrönt zu sehen.

Mißlich bleiben allerdings dergleichen Konzertaufführungen dramatischer Werke immer. Ich selbst entschloß mich — nothgedrungen — zu etwas Aehnlichem, doch vermied ich dabei alle dramatischen Situationen; wie ich mir half, ersehen Sie aus einem beifolgenden Programm, aus dem Sie sich vielleicht Einiges zu Nutz machen. Die Fragmente mußte

ich alle besonders zuschneiden, mit gewissen Auslassungen und Zusätzen versehen, um sie aus dem Rahmen des Dramas kenntlich loszulösen. Wünschten Sie es, so steht Ihnen die Partitur dieser eingerichteten Fragmente einmal zu Gebote. Nochmals sage ich Ihnen meinen herzlichsten Dank, und wünsche aufrichtig Näheres von Ihnen zu erfahren.

Mit Hochachtung grüßt Sie Ihr ergebener

Richard Wagner.

Zürich, 14. Juni 1853.

Apt erbat sich nun die Konzertpartitur, worauf Wagner am 16. September 1853 antwortet:

Hochgeehrter Herr!

Soeben von einer Reise zurückgekehrt, finde ich Ihren Brief vor. Für dessen Beantwortung erlauben Sie mir vor allem die Frage, ob es mit den Stücken aus Lohengrin Zeit hat bis nach dem Karlsruher Musikfest (5. Oktober)? Ich habe nämlich die Stücke, wie sie für die Konzertaufführung von mir eingerichtet sind, besonders in Partitur schreiben lassen, und diese gegenwärtig nach Karlsruhe geliehen. Könnten Sie nun so lange warten, bis die Partitur Ihnen von dort sogleich zugeschickt würde, so hätten Sie es dann schon bequem, während es für Sie und für mich jetzt schon mühsam wäre, die einzelnen Abänderungen unter uns in Ordnung zu bringen. Antworten Sie mir daher doch, ob Sie warten können: für diesen Fall gebe ich dann nach Karlsruhe Auftrag, Ihnen die Partitur sogleich nach dem Feste zuzuschicken. Einstweilen könnten Sie ja mit den Chören immer schon studiren.

Rienzi liegt mir jetzt bereits etwas fern und doch glaube ich, daß namentlich das Finale des ersten Aktes, die Introduktion und das Finale des zweiten Aktes (mit Ueberspringung des Balletes) sowie das Gebet des Rienzi mit

dem darauffolgenden Duette im fünften Akte, im Konzerte gute Wirkung machen würden.

Nochmals herzlichen Dank für Ihre Bemühungen um meine Arbeiten. Ihr Eifer macht mir große Freude. Besten Gruß an meine Prager Freunde!

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Wirklich erhielt Apt die Konzertpartitur von Bülow mit einem kurzen Begleitschreiben aus Karlsruhe zugesandt. Wagners nächster Brief knüpft an einen Bericht Apts über die erste „Tannhäuser"-Aufführung in Prag (25. Nov. 1854) an.

Geehrtester Herr!

Seien Sie mir nicht bös, daß ich Ihnen für Ihre Freundlichkeit noch nicht gedankt: weiß Gott, ich hab zu viel Briefe zu schreiben, und gehe doch im Ganzen nicht gern daran!

Daß es mit dem Tannhäuser in Prag so gut gegangen, habe ich gewiß zu nicht geringem Theile dem zu verdanken, daß Sie bereits seit länger das Publikum auf meine Musik so glücklich vorzubereiten suchten. Der — wie es scheint — so gründliche Erfolg macht mir aber doch viel Freude. Nehmen Sie Dank für Ihre Theilnahme. Die starke Zusendung von Zeitungsartikeln zeigt mir, daß die Sache Aufsehen gemacht hat: daß bei der Gelegenheit viel vorwitziges Zeug losgelassen wurde, kommt wohl daher, daß viel Vorrath davon angesammelt war: mir sehr erklärlich!

Doch beziehen Sie sich auf einen Brief, sogleich nach der ersten Vorstellung, den ich — wie ich Ihnen hiermit anzeige — nicht erhalten habe. Wie mag er verloren gegangen sein? Bis jetzt ist mir das noch nicht begegnet.

Nun, möge es seinen guten Fortgang nehmen: kommt es dem ganzen Geschmack zu Gute, so soll mich's um so

mehr freuen. Jedenfalls bleibe ich Ihnen für die Energie, mit der Sie zuerst für mich eintraten, sehr verpflichtet. Herzlich soll es mich freuen, Sie einmal zu sehen.

Ihr sehr ergebener

Richard Wagner.

Zürich, 31. Dezember 1854.

Im nächsten Jahre führte der Cäcilienverein nach Wagners Konzertpartitur Stücke aus „Rienzi", „Tannhäuser", „Holländer" und „Lohengrin" auf, und 1856 wurde der „Lohengrin" mit außerordentlichem Beifall im Theater gegeben. Apt spielte den Vermittler zwischen Direktor Stöger und dem Schöpfer des Werkes, wodurch der folgende Brief sich erklärt.

Zürich, 15. Oktober 1856.

Geehrtester Herr!

Mit bestem Danke für Ihre geneigte Gesinnung theile ich Ihnen einfach mit, daß das Prager Theater für die Anschaffung der Partitur des Lohengrin dem Verleger fünfzig Thaler courant und außerdem mir ein Honorar von fünfundzwanzig Napoleonsd'or für das Aufführungsrecht bezahlt. Finden Sie es nun nicht zu viel, anstatt dieses letzteren mir fünfzehn Napoleonsd'or sogleich zukommen zu lassen, so bitte ich Sie, gegen die beiliegende Anweisung, das Exemplar der Partitur sich aus Leipzig kommen zu lassen und wünsche Ihnen Glück zu einer guten Aufführung.

Hochachtungsvoll und ergebenst

Richard Wagner.

Nach der Aufführung des „Lohengrin" verbreitete sich in Prag das Gerücht, daß Wagner eine neue Oper eigens für Prag zu komponieren beabsichtige. Dem widerspricht nun Wagner in einem Brief vom 26. September 1858.

Venedig, Palazzo Giustiniani,
Campiello Squillini N. 3228.

Mein geehrtester Herr!

Ich komme jetzt erst dazu, an das Zahlen alter Briefschulden zu gehen, und erinnere mich dabei, vor Allem Ihnen eine Antwort schuldig zu sein. Haben Sie noch besten Dank für Ihre letzten, freundlichen Nachrichten, und darf ich Sie bitten, so theilen Sie dem geehrten Vorstand Ihres Vereines für das schmeichelhafte Schreiben, das er vor längerer Zeit an mich richtete, ebenfalls meinen aufrichtigen Dank mit. Es that mir leid, daß die darin mit so großer Anerkennung meines geringen Talentes ausgesprochene Hoffnung, ich komponire eine neue Oper eigens in der Absicht, sie in Prag zuerst aufzuführen, auf einem etwas unvorsichtigen Mißverständnisse des Hrn. Direktors Thomé beruhte. Ich schrieb ihm darüber berichtigend und gab zugleich an, daß, wenn er den Pragern bald etwas Ungekanntes von mir vorführen wollte, er den Rienzi baldmöglichst in Angriff nehmen möchte. Hierauf erhielt ich keine Antwort. Da ich nicht füglich zum zweiten Male ihm eine gleiche Offerte machen kann, anderseits aber wirklich mir daran gelegen ist, daß der Rienzi, der jetzt mit so außerordentlichem Erfolge in Dresden wieder in Szene gegangen ist, auf den mir befreundeten größeren Bühnen sich schnell verbreite, so theile ich Ihnen, als geneigter Vermittler diesen Wunsch als Bitte mit, und ersuche Sie, Herrn Thomé zu veranlassen, womöglich sofort die Partitur, welche bei Hrn. Chordirektor und Regisseur Wilhelm Fischer in Dresden vorräthig liegt, sich zum Zwecke der Aufführung kommen zu lassen, wofür ich hier sogleich die abzusendende Bestellung beilege. Als Honorar begehre ich 30 Napoleonsd'or, sage dreißig Stück Napoleonsd'or, fünfundzwanzig zahlte mir für meine Opern stets Herr Stöger; sollte es zur Differenz kommen, so stelle ich mich am Ende

auch mit der letzten Abfindung zufrieden. Doch läugne ich nicht, daß ich namentlich durch schleunige Uebersendung der Summe besonders verbunden werden würde, da ich gegenwärtig außergewöhnliche Ausgaben hatte und schneller Einnahmen dringend benöthigt bin.

Seien Sie mir nicht böse um dieser Ihnen aufgebürdeten Bemühung willen; hoffentlich soll das Gelingen auch Ihnen Freude machen, da ich, nachdem meine neue Richtung durch die Aufnahme meiner letzten Opern feststeht, den Erfolg meiner jugendlicheren, effektvollen Arbeit nicht ungern Ihnen voraussagen kann.

In der Vollendung meiner neuesten Arbeit „Tristan und Isolde“ bin ich bedauerlich aufgehalten worden; nach langer Unterbrechung hoffe ich jetzt, hier in größter Zurückgezogenheit erst wieder die nöthige Stimmung zur Ausführung des Werkes zu finden.

Sehen Sie zu, daß Sie mir bald Gutes zu hören geben können; grüßen Sie meine Prager Freunde schönstens von mir und seien Sie der herzlichsten Ergebenheit versichert, mit der ich verbleibe

Ihr
sehr dankbarer
Richard Wagner.

Fortan dreht sich die Korrespondenz durch mehrere Briefe um die Aufführung des Rienzi.

Venedig, 15. Oktober 58.

Hochgeehrter Freund!

Meinen besten Dank für die gütige Antwort und Besorgung. Soeben gebe ich nach Dresden Auftrag, Herrn Direktor Thomé das gewünschte Buch von Rienzi zu schicken. Besondere Schwierigkeiten wird, denke ich, die Censur nicht bereiten. Die Aufführung gerade in Dresden ist wohl auch

Bürge, daß es mit dem Süjet nichts Verfängliches hat. Einzig, glaube ich, dürfte vielleicht die Antwort Rienzis an die Gesandten (im Finale des 2. Aktes) ausfallen, was auch wohl geht. Entscheidet sich Herr Thomé, nach günstigem Bericht der Censur, für alsbaldige Aufführung der Oper und ein gutes Honorar, so gebe ich ihm gern die Versicherung, daß ich der Aufführung des „Tristan“ in Prag nur diejenige erste vorausgehen lassen werde, die ich persönlich dirigiren darf, und da ich die Gunst, Deutschland zu diesem Zwecke auf einige Zeit zu betreten, nun dem Großherzog von Baden zu verdanken haben werde, so bin ich aus diesem Grunde auch ihm schuldig, die erste Aufführung dort in Carlsruhe stattfinden zu lassen. Kann ich dann auch nach Prag kommen, so bin ich gern bereit, mich auch dort, wo ich so werthe Freunde mir gewonnen habe, persönlich zur Aufführung einzufinden.

Der Rienzi wird zunächst (sehr bald) schon in Breslau gegeben; es wäre mir wirklich leid, wenn Prag sehr spät erst nachkäme, und bedauern sollte ich namentlich sehr, daß daran etwa die Empfindlichkeit des neuen Theaterdirektors wegen jenes früheren Mißverständnisses schuld wäre, — was ich fast vermuthen muß, da er es sogar über sich gewann, meinen Brief nicht zu beantworten.

Nochmals nehmen Sie besten Dank und seien Sie der steten, herzlichen Ergebenheit versichert, mit der ich bin der

Ihrige
Richard Wagner.

Venedig, 12. Februar 59.

Verehrtester Freund!

Aus Gratz hat man mir wegen eines Konzertes geschrieben, das Sie dirigiren sollen und zu dem man das Lohengrin-Finale wünscht, wozu ich soeben meine Einwilligung gebe.

Ferner wünschen Sie durch Bülow meine Zustimmung zu einer ersten Aufführung meines Orchestervorspieles zu Tristan für ein Konzert in Prag. Dies fällt mir etwas schwieriger, doch bin ich nicht abgeneigt. Erfüllen Sie mir aber auch eine rechte Bitte! Herr Direktor Thomé hat vor längerer Zeit dem Regisseur Fischer in Dresden angezeigt, daß er den Rienzi geben darf und will. Die Partitur muß er aller Wahrscheinlichkeit nach jetzt schon haben. Der Mann giebt mir aber nichts von sich zu hören. Ich brauche gerade in diesem Momente sehr nöthig Geld und ersuche Sie daher schleunigst, Herrn Thomé zu veranlassen, mir das Honorar hieher zu senden. Ich hoffe, er werde mir nicht unter 25 Louisd'or geben, da das zuletzt mir schon Stöger für meine Opern bezahlt hat. Gibt er etwas mehr, 30 Louisd'or, so möge er auf meinen Dank und besondere Rücksicht in der Zukunft rechnen. Aber vor Allem, sofort, umgehend! Mir geht es nun einmal oft sonderbar!

Sie müssen mir schon verzeihen, daß ich Sie immer wieder mit solchen Verdrießlichkeiten belästige. Indeß Sie sind nun einmal meine Stütze in Prag.

Also — Glück zu für Alles.

Mit herzlichstem Dank

Ihr ergebener

(alte Adresse). Richard Wagner.

Venedig, 20. Februar 59.

Mein verehrtester Freund!

Haben Sie herzlichen Dank für Ihre große Freundlichkeit! Nur bin ich durch Ihre gütigen Mittheilungen seitens des Herrn Direktors Thomé wieder ganz irrig über diesen geworden und weiß kaum, was ich zu seinem Benehmen sagen soll. Am 30. Januar schreibt mir Regisseur Fischer aus Dresden folgendes.

„Gestern erhielt ich ein Schreiben vom Direktor Thomé in Prag, worin er mir meldet, daß er alle Schwierigkeiten wegen Rienzi beseitigt habe, nur sei noch ein Bedenken, daß die Kirchengesänge darin bekannte Kirchenmelodien enthalten möchten. Ich habe ihn darüber gänzlich beruhigt, es sei durchaus nichts Bekanntes, sondern alles Original; nicht wie in den Hugenotten. Auch könne man sich leicht aus irgend einem Klavierauszuge, der ja in Prag zu finden sein werde, überzeugen. Wenn dies Hinderniß gehoben, will er die Partitur ankaufen.“

Wie stimmt nun hiermit, was er Ihnen zur Antwort gegeben hat?

Ich bitte, lassen Sie sich nicht die Mühe verdrießen, mit Herrn Thomé sofort noch einmal Rücksprache zu nehmen. Es wäre mir ganz ungemein erwünscht, wenn die Sache eine schnelle Erledigung fände, da ich für den Augenblick gerade sehr darauf angewiesen bin.

Aber — ja nicht böse sein! —

Im Uebrigen erwarte ich mir auch einmal direkte Mittheilungen von der Prager Direktion. Was Sie mir über Ihre Pläne und Neuerungen melden, sind mir ganz überraschende Dinge!

Also nochmals und abermals, schönsten Dank!

Mit innigster Hochachtung

Ihr

Richard Wagner.

Venedig, 4. März 1859.

Mein geehrtester Freund!

Seien Sie versichert, daß es mir ein wahrhaft empfindliches Herzleid ist, Ihre Güte so übermäßig und auf so unerfreuliche Weise in Anspruch nehmen zu müssen. Wenn

ich Sie aber nochmals in der betreffenden Angelegenheit beschwere, so kann ich Ihnen damit die Versicherung geben, daß es zum letzten Male geschieht. — Ich habe Sie nämlich dringend zu bitten, Herrn Direktor Thomé Folgendes von mir auszurichten:

Wenn Jemand, wie ich, an einen Theaterdirektor mit der Bitte sich wendet, wie ich es durch Ihre freundliche Vermittlung an Herrn Thomé gethan habe, so geschieht dies in der Voraussetzung, daß der Betreffende dessen wohlbegründete besondere Rücksicht auf ihn voraussetzt, und in der Unumwundenheit der Bitte liegt somit eine Ehrenbezeugung. Rücksichtslosigkeit hierauf muß in diesem Falle als Beleidigung empfunden werden, wie sie in Wahrheit eine Beschämung ist. Durch sein Betragen gegen mich zieht demnach Herr Thomé sich hiermit die bestimmte Erklärung meinerseits zu, daß, so lange er Direktor des Prager Theaters ist, keine meiner neuen Opern und namentlich auch Tristan und Isolde nicht nach Prag gegeben werden wird. Dies möge ihm hiermit bekannt sein.

So sehr und innig mich die Freundschaft des Prager Publikums erfreut hat, so wenig aufmunternde Erfahrungen habe ich doch noch seitens der dortigen Direktionen gemacht. Für meinen „fliegenden Holländer“ behauptet zwar Herr Direktor Stöger mir — in frühester Zeit einmal — ein Honorar bezahlt zu haben, und ich will gern glauben, daß er in Wahrheit diesen Irrthum hegt; daß es aber ein Irrthum ist, bin ich überzeugt, und sein Benehmen in dieser Sache war keineswegs zufriedenstellend.

Daß noch Schwierigkeiten gegen den Rienzi stattfinden, kann ich nicht glauben, und Sie wissen, daß ich mich in diesem Bezug auf Herrn Thomé's briefliche Aussage gegen Herrn Regisseur Fischer in Dresden stütze. Wäre dem aber auch so, so hat der Direktor des Prager Theaters eine Gelegenheit, mich sich zu verbinden, auf eine für mich be-

schämende Weise versäumt; denn zahlte er das Honorar für Rienzi, womit eben jetzt mir sehr gedient war, und konnte er doch die Oper nicht herausbringen, so war ihm dann für dasselbe Honorar Tristan und Isolde gewiß und er somit für alle Fälle gedeckt.

Sollte eine verzeihliche Ursache zur Verzögerung der Erfüllung meines Wunsches dagewesen sein, so könnte mir dieses nur dadurch bewiesen werden, daß soeben 30 Napoleonsd'or (dasselbe was mir Breslau ebenfalls für den Rienzi zahlte) an mich nach Venedig abgeschickt seien. Erhalte ich dies aber nicht und zwar umgehend, so bitte ich auch Sie in dieser Angelegenheit sich in keiner Weise weiter zu bemühen. Denn dann steht unwiderruflich meine Erklärung fest, und Herr Thomé erhält nie meinen Tristan, worüber ich eine nöthige Erklärung dem Prager Publikum zukommen lassen werde.

Seien Sie mir um des Himmels willen nicht bös und erhalten Sie fortgesetzt ein freundliches Andenken

Ihrem
stets dankbaren

(Adresse bekannt.) Richard Wagner.

Das energische Ultimatum wirkte. Am 20. März konnte Apt das Honorar dem in der Abreise begriffenen Wagner telegraphisch anweisen lassen. Der Rienzi ging sodann am 24. Oktober über die Bühne, und der Meister sprach seinem Prager Sachwalter am 21. November von Paris brieflich seinen Dank aus.

Mein geehrter Herr Apt!

Ich habe Ihnen noch für viele mir erwiesene große Freundlichkeiten zu danken. Ihre letzte angenehme Nachricht über den Erfolg des Rienzi in Prag traf mich zu meiner Freude hier.

Ihr Brief brachte mich sogleich auf den Gedanken, daß gerade Sie mir vielleicht in einem neuen Bedürfnisse zum besten helfen könnten. Diesmal würde es eine Art von Erwiderung sein.

Denken Sie sich, dieselbe Partitur, welche alle die Stücke aus meinen Opern enthielt, die ich einmal für ein Musikfest in Zürich besonders einrichtete und die ich einst auch Ihnen — so vermeine ich — zu den Aufführungen Ihres Vereines lieh, ist mir durch die Nachlässigkeit des Kapellmeisters des Regiments Sachsen, welches vorigen Winter in Venedig stand, abhanden gekommen. Ich gebe mir zwar in diesem Augenblick noch Mühe, von diesem schlimmen Kapellmeister Nachricht zu erhalten, doch bin ich so sehr damit gedrängt, diese Partitur zur Verfügung zu haben, daß ich, um mich nicht dem Ungewissen auszusetzen, mich zugleich an Sie wende, mit der ergebenen Bitte, falls Sie sich damals von jener Partitur (enthaltend Stücke aus dem fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin) eine Abschrift haben machen lassen, diese Abschrift zu leihen und schleunigst sie an meine Adresse nach Paris zu schicken. Sie sollen sie alsbald zurück haben. Haben Sie aber keine Abschrift genommen, so würde ich Sie inständigst bitten, bei der Militärbehörde erfahren zu wollen, wo gegenwärtig das Regiment Sachsen steht. Gewiß können Sie dieses leicht erfahren. Das Musikkorps bestand ausschließlich aus Böhmen und auch der Kapellmeister war ein Böhme. Leicht könnten Sie dann in meinem Namen von ihm die Partitur zurückverlangen und mir hieher zusenden. Ich brauche sie sehr nöthig. Nun, entschuldigen Sie! Seien Sie tausendmal von mir bedankt und nehmen Sie die Versicherung . . . . . .

(Der Schluß ist verstümmelt.)

Nach dem Erfolg auch des „Rienzi“ gab sich Direktor Thomé die größte Mühe, „Tristan und Isolde“ für sein Theater zu

gewinnen, und Apt vereinigte seine Bitten mit den seinigen. Wagner hatte sich aber eines Anderen besonnen und lehnte ab:

Paris 1861.

Werthester Freund!

Herr Direktor Thomé rührt mich sehr durch seinen Eifer, meine neuen Werke zuerst geben zu wollen. Leider verkennt er nur die ungemeinen Schwierigkeiten und die Bedingungen, die ich nothwendig für die Möglichkeit einer ersten Aufführung festhalten muß. Ich gedenke im September unter Mitwirkung der von mir auszuwählenden vorzüglichsten Sänger Deutschlands eine Musteraufführung des Tristan zu Stande zu bringen und hoffe nächstes Jahr ein Gleiches mit dem Rheingold ausführen zu können. Nach diesen Musteraufführungen werden meine Werke zunächst denjenigen Theatern angehören können, deren technische Leiter und Vorstände an diesen Aufführungen bei persönlicher Gegenwart, das Modell genommen haben. Eher ist es mir nicht möglich, in anderweitige Aufführungen zu willigen. Ich hoffe, Herr Direktor Thomé findet sich durch diese Erklärung, da sie ein von mir festgehaltenes, allgemeines Prinzip betrifft, nicht zurückgesetzt. Ihnen danke ich herzlich, jedenfalls den Anstoß zu dem Vorgehen des Direktors gegeben zu haben, und freue mich sehr, daß Ihnen mein neues Werk einiges Gefallen erweckt hat.

Hochachtungsvoll ergebenst
der Ihrige

Richard Wagner.

Rue d'Aumale 3.

Aus Paris ist auch noch der folgende Zettel Wagners an Apt datiert:

Werthester Freund!

Gewiß kennen Sie unter meinen Freunden in Prag Herrn J. Bergmann, dessen nähere Adresse ich nicht kenne. Derselbe hat mir durch Herrn Konzertmeister Schubert in Dresden einen Brief zustellen lassen, auf welchen ich ihm hiermit antworte. Hätten Sie wohl die große Güte für richtige Zustellung der Beilage Sorge tragen zu wollen?

Mit herzlichstem Grusse verbleibe ich

Ihr ergebenster

Richard Wagner.

Paris, 4. Juni 1861. Rue d'Aumale 3.

Die zwei letzten in Apts Nachlaß vorgefundenen Briefe beziehen sich auf die geplante Abhaltung eines Wagnerkonzertes im Herbst 1861, welches erst zwei Jahre später wirklich zu Stande kam.

Kaiserin Elisabeth,
Weihburggasse. Wien, 20. Oktober 1861.

Geehrtester Freund!

Sollten Sie in den nächsten 14 Tagen eine Musikaufführung beabsichtigen, bei welcher es Ihnen angenehm wäre, wenn ich etwas von mir selbst aufführte, so verfügen Sie über mich. Es würde mir Freude machen, hiedurch den verehrten Pragern für ihre jederzeit so groß bewiesene Theilnahme irgendwie meinen Dank ausdrücken zu können.

Auf freundlichen Bescheid wartend, grüßt Sie hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Wien, 27. Oktober 1861.

Sehr geehrter Herr!

Aus Ihrer geneigten Antwort ersehe ich, daß ich zuvor mich nicht deutlich genug ausgedrückt hatte, indem ich Sie zu der Annahme verleitete, ich wünschte in Ihrem nächsten Konzerte ein bestimmtes Programm von mir auszuführen, wogegen ich nur anfrug, ob Sie in einer gegebenen Zeit ein Konzert mit irgend einer meiner Kompositionen beabsichtigten, für welchen Fall ich mich zur persönlichen Leitung dieser Komposition angeboten hätte. Nun sehe ich aber auch, daß das von Ihnen zunächst zu erwartende Konzert in eine Zeit fällt, in welcher ich mich schon wieder außerhalb der Grenzen Deutschlands befinden werde. Somit könnte diesmal von meinem Besuch in Prag nicht die Rede sein.

Ich gedenke jedoch Anfang nächsten Jahres wieder nach Wien zurückzukehren und vermuthlich mehrere Monate zu bleiben; ich hoffe dann jedenfalls auch Prag zu besuchen, und es wird mich freuen, in irgend etwas Ihnen meinen Dank für die rege Theilnahme, welche man mir in Prag schenkt, bezeugen zu können. Mit größter Hochachtung empfiehlt sich

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Im Jahre 1863 kam Wagner selbst nach Prag und lernte seinen treuen Anhänger persönlich kennen. Die Korrespondenz stockte seitdem. Doch trafen die Beiden noch öfters zusammen, und das freundschaftliche Verhältnis währte ungetrübt bis zum Tode des Meisters fort.

---

13. Das Lohengrinproblem.

Es mag zunächst recht unwahrscheinlich klingen, aber ich bleibe dabei, daß Wagners Lohengrin und besonders die Rolle seines Titelhelden zu den am meisten mißverstandenen Schöpfungen des Meisters gehört, trotzdem die deutsche Kunstwelt bereits ein halbes Jahrhundert Zeit gehabt hat, darüber zur Klarheit zu gelangen. Wie Wagner überhaupt auf das Problem seines Lohengrin kam, ist allerdings nicht unbekannt. Man weiß, daß er zur Zeit des „Liebesverbots" und des „Rienzi" der heiteren Sinnlichkeit und dem großen Pathos der romanischen Welt sich hingegeben hatte, daß im „Fliegenden Holländer" das jäh erwachte Heimweh nach Deutschland objektiviert ist, daß er aber nach seinem „Tannhäuser", in welchem seine inneren Kämpfe zwischen dem Ideal der „Großen Oper" (Venus) und dem der deutschen, romantischen Nationaloper (Elisabeth) symbolisiert zu sein scheinen, vergebens nach einem sympathischen Echo im eigenen Volke gelauscht hatte. Das bittere Gefühl, in seinen tiefsten Absichten gerade inmitten der Deutschen unbegriffen zu sein, bemächtigte sich seines Geistes, und dieser Stimmung hat er im „Lohengrin" gewissermaßen ein Denkmal gesetzt. Im Schicksal des Schwanenritters erkannte er die Tragik seines eigenen Künstlerlebens. Dieser Lohengrin sucht das Weib, das fraglos an ihn glaubt, wie der Meister ein Volk, das ihn instinktiv verstehe. Beides scheitert an der inneren, psychologischen Unmöglichkeit dieser Forderung. Elsa k a n n sich mit ihrem ganzen Ich keinem Manne hingeben, dessen Wesen ihr Geheimnis ist; das Volk k a n n dem seiner Zeit vorauseilenden Genie nicht so-

gleich folgen, weil es nicht lieben kann, wo es nicht einsieht, und so verleiht gerade der starke Einschlag von Selbsterlebtem der Tonsprache des Lohengrin den überzeugenden, packenden Ausdruck.

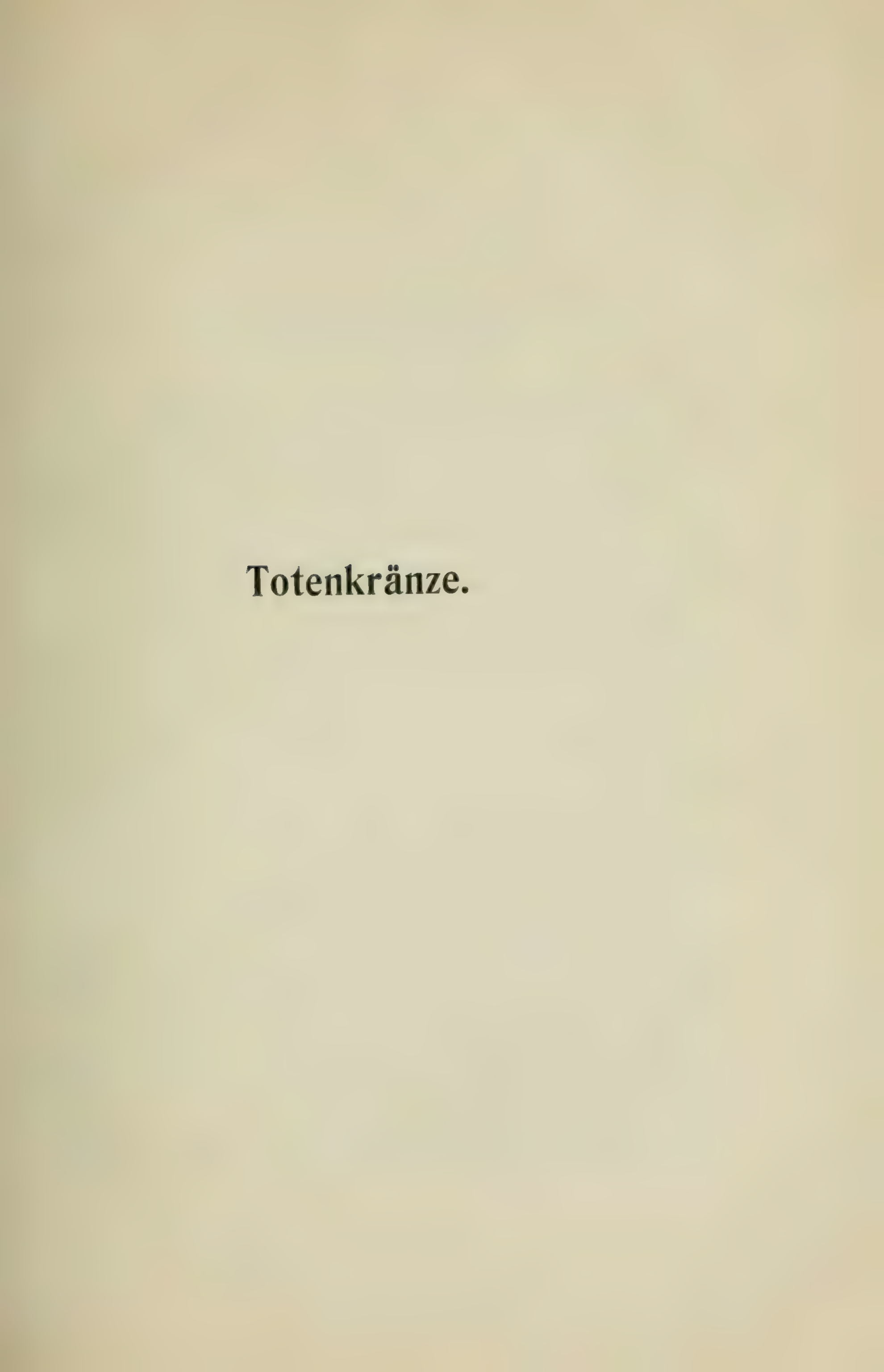
Indessen, mit diesen allgemeinen psychologischen Grundlagen ist dem praktischen Interpreten des Werkes wenig gedient. In diesen Kreisen gilt die Lohengrinpartie vielfach als die eines passiven Helden, eines Helden, der unfreiwillig kommt und unfreiwillig geht. Ja, es gibt Dramaturgen, die behaupten, der eigentliche Held der Oper sei gar nicht Lohengrin, sondern Elsa; aber dürfen wir einem Künstler von dem sicheren dramatischen Instinkt Richard Wagners einen solchen Mißgriff in der Wahl des Titels zutrauen? Gewiß, auch dem Publikum, dem das Verständnis für die dramatischen Grundlinien der Handlung nicht aufgehen will, ist der Schwanenritter vor allem durch die gefühlsamen Einzelheiten seiner Rolle sympathisch. Da hieß es also: vor allem recht einschmeichelnd singen und unter schmachtenden Blicken gefällig lyrisches Süßholz raspeln. „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan“ und „Atmest du nicht mit mir“ etc. bildeten darum die entscheidenden Prüfstellen, sozusagen Herz und Nieren der Partie. Auch mußte ein rechtschaffener Lohengrin bei „Elsa, ich liebe dich“ unweigerlich zeigen, wie lange er im stande sei, das hohe a auszuhalten, und wenn dieses a dann noch an Stellen, wie „aus Glanz“ und „vom Gral“, recht voll und strahlend gelang, so war — ein sogenanntes „einnehmendes Äußere“ vorausgesetzt — der Erfolg entschieden. Dieses Äußere sollte überdies mehr an Adonis oder Seladon erinnern, als an einen Helden, der unter Umständen im stande wäre, nicht bloß „auf Gott zu vertrauen, sondern auch feste um sich zu hauen“. Letzteres galt für besonders „unästhetisch“, so daß die zimperliche Regie der fünfziger Jahre, Wagners Vorschrift verbessernd, Telramund stets schon vor der erst bloß erhobenen Waffe seines Gegners, ohne wirklichen Schwertstreich niederstürzen ließ. Auch milderte man die Erscheinung des

Ritters gern dadurch, daß man ihm den silberhellen, heroischen Panzer — („es müssen einem die Augen vergehen, wenn man ihn ansieht“, schrieb Wagner) nur an Armen und Beinen ließ, den Leib aber in ein schlohweißes Wamms steckte, worein als Symbol der Sanftmut die Friedenstaube des Grals sinnig gestickt war. Und so als Zwitterding, halb Krieger, halb Opferlamm, präsentierte er sich dem entzückten Auge des Publikums. Die Mißverständnisse der alten Bühnenweisen sind bei der Hartnäckigkeit erster Eindrücke heute leider noch immer nicht ganz überwunden; und so wirkt denn ein Lohengrin, der — wie z. B. Erik Schmedes in Wien — vor allem den Helden und Übermenschen herauskehrt, auf viele geradezu befremdend.

Der Schlüssel zum Verständnis des Lohengrinproblems liegt meines Erachtens in dem Ensemble „In wildem Brüten muß ich sie gewahren“. Für gewöhnlich sucht man darin ein „schön komponiertes“, effektvoll aufgebautes Tonstück, worin „die Handlung stille steht“, das im Grunde „entbehrlich“ ist, „nach Bedarf“ bequem gestrichen werden kann und in früheren Zeiten auch regelmäßig gestrichen wurde. Nun kann man stets mit unfehlbarer Sicherheit schließen: wo „unsre Alten“ bei Wagner „wohltätige“ Kürzungen vorzunehmen glaubten, haben sie nie überflüssiges Beiwerk, sondern immer just eine für den Zusammenhang allerwichtigste Stelle getroffen. In Wahrheit bedeutet das erwähnte Ensemble die Peripetie der Handlung, den Beginn der tragischen „Schuld“ Lohengrins. Statt sich einzugestehen, daß er von dieser in tiefer Durchschütterung, mit wogendem Busen weggekrümmten Frauengestalt psychologisch Unerfüllbares verlangt habe, daß sich Göttliches und Menschliches nie zu harmonischem Bunde verschmelzen könne, statt also von diesem Bunde selbst zurückzutreten, läßt er sich von seiner Liebe zu Elsa allzu optimistisch übermannen und kämpft die eigenen Zweifel durch ein Gebet „O Himmel, schirme ihr Herz vor Gefahren“ nieder. Da liegt die Selbsttäuschung des Helden, da waltet der tragische „Wahn“ der Sinne, aus

dem, wie so oft bei Wagner, die Katastrophe mit unerbittlicher Notwendigkeit sich entwickelt.

Oberflächliche Leute sehen und sahen von jeher im „Lohengrin" nur „die alte Geschichte von der weiblichen Neugierde". Die Tragik liegt aber, wie gesagt, nicht in einem launischen Verschulden Elsas, sie ist schon in der unnatürlichen Forderung des Frageverbotes gegeben. Und der Bruch erfolgt — das bitte ich wohl zu beachten — durch Lohengrins, nicht durch Elsas Schuld. Lohengrin kann den Gralsritter in sich nicht überwinden, und da er die schmeichelnde Bitte seines Weibes schon abgewehrt hat, nachdem die „süße Reine" bereits „seines Herzens Glühen nah" an seine Brust gesunken ist, verleitet ihn die Unkenntnis der Psychologie des Frauenherzens dazu, Elsen imponieren zu wollen. „Dein Lieben muß mir hoch entgelten, was ich um dich verließ . . . das einz'ge, was mein Opfer lohne, muß ich in deiner Lieb ersehn . . . aus Glanz und Wonne komm ich her." Unglückselige Worte! Entgelten — Opfer — Wonne! Darüber kann kein Weib weg — um das berühmte Hebbelwort zu variieren. Womit er Elsa zu beruhigen wähnte, damit beleidigt er unbewußt ihr weibliches Gefühl. Und jetzt gerät sie wirklich außer sich, jetzt muß sie fragen, gelt es was es wolle. Wie Wagner hier die Krisis vorbereitet, motiviert und in fortwährender Steigerung psychologisch durchführt, ist eine der größten Meistertaten der musikdramatischen Kunst.



Totenkränze.



14. Heinrich Porges.

Erinnerungen und Briefe.

Drei Jahre sind nun verflossen, seitdem der nimmermüde Vorkämpfer „neudeutscher“ Musik in München, seit Heinrich Porges seine treuen Augen für immer geschlossen hat. Unterdessen rollt der Wagen der Zeit unaufhaltsam weiter, neue Kämpfe, neue Aufgaben treten an uns heran, und selten nur findet sich ein Stündchen Rast zum stillen Gedenken. Darum möchte ich, bevor mit dem täglich wachsenden Abstande das lebendige Bild des Verstorbenen der Erinnerung entschwindet, es festzuhalten versuchen, so lange die einzelnen Züge nicht durch die Entfernung verschwimmen. War doch Heinrich Porges nicht nur ein historischer Name aus den Sturmjahren der Wagnerbewegung, sondern eine fest umrissene, markante Individualität, eine eigenartige Persönlichkeit innerhalb des parteimäßigen I-anertums, die schon an und für sich ein reges Interesse rechtfertigt. In den Rahmen der persönlichen Erlebnisse seien dann auch einige Briefe des Verstorbenen aufgenommen, die teils zur Charakteristik seines Wesens dienen, teils wertvolles Material zur örtlichen Prager und zur allgemeinen Musikgeschichte enthalten, so daß ihre Veröffentlichung auch in weiteren Kreisen nicht unwillkommen geheißen werden dürfte.

Es war im Juli 1891, als mir Hans von Wolzogen auf dem Bayreuther Festspielhügel, während des ersten Parsifalzwischenaktes, mitten im dichtesten Gewühl mit leisem Fingerzeig einen Mann wies, der, die Hände in den Hosentaschen vergraben, langsam und nachlässigen Ganges durch den Trubel hindurchschlich: „Dort — Heinrich Porges.“ Das also war

sie leibhaftig, die mythische Figur des ersten „Wagnerianers“ meiner Vaterstadt, über dessen seinerzeit so glühend betätigte Begeisterung für den Schöpfer des „Tristan“ bei uns noch manche dunkle, allerdings merklich übertriebene Gerüchte umliefen! Er soll sich — hieß es — für immer von seinen Eltern getrennt haben, weil sie Richard Wagner bei einem Besuche nicht mit genügender Ehrerbietung begegnet seien. Er soll — erzählte man — als Wagner Prag verließ, mit ihm dann heimlich auf und davongegangen sein, und dergleichen Abenteuerlichkeiten mehr. Und als etwas Seltsames, Märchenhaftes erschien auch mir diese hagere, schon leicht gebeugte Gestalt, um deren dürre Glieder schlichte, einfärbige Kleider schlotterten, die von der ringsum wogenden bunten Toilettenpracht auffallend genug sich abhoben. Das Profil, scharf geschnitten wie das eines Siouxhäuptlings und, um die Ähnlichkeit zu vervollständigen, die gelbe, rotgesprengelte Hautfarbe des verwitterten Gesichtes! Müde sanken die Lider tief über die Augen herab, leicht, wie zum Pfeifen, spitzten sich die schmalen Lippen und das dunkle Haupthaar fiel in langen durchgrauten Strähnen um diesen merkwürdigen Kopf, den man nach Jahren unter Tausenden von Menschen hätte wiedererkennen müssen.

Mit einem Gemisch von Scheu und Sympathie betrachtete ich diese beinahe groteske Erscheinung, die im düstern Gewinkel einer Altprager Gasse deren phantastischen Reiz gewiß nicht wenig verstärkt hätte. Aber mitten in der haute volée des Festspielhügels wirkte sie entschieden „unzeitgemäß“ fremdartig, und doch lag in ihrem ganzen Auftreten eine so besondere Gabe, sich mit seiner Person zu verbergen und unscheinbar zu machen, daß man, ohne besonders aufmerksam gemacht zu werden, den seltsamen Mann in dem Gewühle kaum wahrgenommen hätte.

Mehrere Jahre vergingen. Als ich dann meine geschichtlichen Studien über die Beziehungen Richard Wagners zu Prag wieder einmal eifriger aufnahm, stand bald auch die phan-

tastische Gestalt des Haupt-Gedenkmannes jener verklungenen Tage vor mir, des Mannes, der mit fliegenden Pulsen fast alles das persönlich miterlebt hatte, was ich mir mühsam, stückweis und unvollkommen aus den Jahrgängen alter Zeitschriften zusammentragen mußte. Der Gedanke, ihn unmittelbar um Auskunft zu ersuchen, lag daher nahe genug, und freundlicher entgegenkommend, als ich gehofft, lautete die Antwort, die er dem noch völlig unbekannten Befrager ohne Verzug erteilte.

München, 9. Feber 1894.

Sehr geehrter Herr!

Gerne bin ich bereit, Ihnen über den Aufenthalt Richard Wagners in Prag im Jahre 1863 die nöthigen Daten zu liefern, aber Sie müßten mir dazu eine kleine Zeit gönnen. Im Momente bin ich so sehr durch meine praktische und musikalische Thätigkeit in Anspruch genommen, daß ich zu ruhiger Sammlung keine Zeit finde. Nehmen Sie vor allem die Jahrgänge der „Bohemia" zur Hand, wo Sie über die äußeren Verhältnisse sichere Daten finden. Es freut mich, mit Ihnen, der Sie mit solchem Verständniß in die Werke unserer großen Tonmeister eingedrungen sind, in persönliche Beziehungen zu treten.

Hochachtungsvoll
Heinrich Porges, kgl. Musikdirektor.

Kennen Sie vielleicht meinen alten Freund Herrn Franz Gerstenkorn persönlich? Er war einer der ersten, die in Prag für R. Wagner eintraten und veröffentlichte in den ersten Jahren des Kampfes in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen Aufsehen erregenden Artikel gegen Hanslick.

Im Sommer des nämlichen Jahres, auf der Generalversammlung des Allgemeinen Wagnervereins zu Bayreuth, sollte ich dann die persönliche Bekanntschaft Porges' machen. Es ging damals dort ziemlich hitzig und streitbar zu, der Fort-

bestand der „Bayreuther Blätter“ schien durch eine zahlreiche, etwas banausische Gegnerschaft gefährdet, die den esoterischen Charakter der Zeitschrift mit großer Hartnäckigkeit bekämpfte. In einem kritischen Augenblicke der Verhandlungen nahm Porges das Wort, und wie führte er's! Das ganze Wesen des sonst so stillen, in sich gekehrten Mannes schien verändert; die schlaffen Züge belebten sich, der gebrechliche Körper stand aufrecht in trutziger, beinahe kriegerischer Haltung da, voll und sonor erklang seine Stimme in fließender, flammender Beredsamkeit, und jetzt erst empfand ich, welchen Krater voll glühender, elementarer Leidenschaft die schmächtige Brust dieses kränkelnden Mannes barg. Sein zündender Appell an die Versammlung, die Bayreuther Blätter, die Schöpfung des Meisters, nicht fallen zu lassen, entschied den Sieg. Gleich darauf versank er wieder in die frühere Ruhe und Nachdenksamkeit, und als mich Arthur Seidl ihm als „jungen Landsmann“ vorstellte, nahm sein Gesicht eine geradezu gütige Miene an, und ein freundliches, wohlwollendes Lächeln spielte schon wieder um seinen Mund.

Unser Gespräch lenkte sich wie von selber sogleich auf das Thema „Wagner in Prag“. Er überraschte mich durch die Mitteilung, daß der Meister schon als Knabe, während des Engagements seiner Schwester Rosalie wiederholt in Prag gewesen sei und ihm später oft und gern von dem eigentümlichen romantischen Zauber, den die altertümliche Stadt und das ungewohnte Gemenge der Sprachen auf ihn ausübten, erzählt habe. Auch der Besuch Wagners 1832 wurde besprochen, und zwar meinte Porges, daß die bekannte Aufführung der Wagnerschen C-dur-Symphonie durch den Konservatoriums-Direktor Dionys Weber nicht in einem öffentlichen Konzert, sondern in einem internen Übungsabend der Anstalt, die sich damals in der Dominikanergasse befand, erfolgt sei. Auch 1848, auf der Durchreise nach Wien, habe der Meister Prag besucht und seither erst wieder im Jahre 1863. „Da,“ brach er plötzlich

mit einem beinahe verschmitzt zuckenden Lächeln ab, „beginnen meine eigenen Beziehungen zu Wagner. Doch damit ist es eine eigene Sache!“ Trotz aller Bemühungen war aus ihm über diesen wohl interessantesten Teil seines Wissens nichts weiter herauszubekommen.

Erst zwei Jahre später sah ich ihn in Bayreuth wieder, und zwar vor der Generalprobe zum Siegfried. Er war noch ganz der Alte, nachdenklich und langsam schlürfenden Schrittes spazierte er im Wandelgange auf und ab. Als ich ihm ganz beiläufig etwas über die Schwierigkeit des Zutritts bemerkte, erwirkte er mir sogleich aus freien Stücken den sonst so schwer zu erreichenden Einlaß, und seither sahen und sprachen wir uns noch häufig in jenen Nibelungentagen. Mit besonderem Nachdruck hob er hervor, daß man 1876 wohl stärkere Individualitäten unter den Sängern gehabt, in stilistischer Beziehung aber doch gewiß nicht die Vollendung erreicht habe, die nun nach zwanzigjährigem Einleben in die Werke möglich geworden sei. Und das gebe doch schließlich den Ausschlag! Individualitäten können uns wieder geboren werden, der Stil, einmal verloren, sei unwiederbringlich. Bei den Empfangsabenden in Wahnfried war er immer zu treffen, und ich merkte bald, mit welch’ besonderer Auszeichnung man ihn, der nichts weniger als ein Salonlöwe genannt werden konnte, dort seitens der Wagnerschen Familie behandelte, welches Gewicht man seinem Rate beimaß. Wenn Porges mit seiner Frau, die auch eine Pragerin ist, in „Wahnfried“ erschien, so ließ Frau Wagner ihre vornehmsten Gäste, um die alten Freunde mit besonderer Herzlichkeit zu begrüßen. In der Tat war ja Porges in Bezug auf die Tradition des Nibelungenrings eine der ersten Autoritäten, und die genauen Aufzeichnungen, die er sich bei den Proben des Jahres 1876 gemacht, bildeten eine wichtige Quelle für die richtige authentische Wiedergabe.[1]) Er selbst leitete übrigens

[1]) Sie erschienen in den Bayreuther Blättern, sowie in einer Buchausgabe bei Sigismund und Volkening in Leipzig.

nur mehr das Studium der Blumenmädchenchöre des „Parsifal“, welche durch ihn zur Bayreuther „Spezialität“ geworden waren und ihm bekanntlich dort den Spitznamen des „Blumenvaters“ eingetragen hatten.

Als ich, von Bayreuth heimgekehrt, mit Hermann Teibler eine Musikalische Zeitschrift, die „Neue musikalische Rundschau“ in Prag, ins Leben rief, durfte natürlich auch Porges in der Liste unserer Mitarbeiter nicht fehlen. Ja, er zeigte das Erscheinen des jungen Blattes erfreut in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ an und erteilte in einem Briefe vom 30. September uns ratsbedürftigen Anfängern allerlei schätzbare Winke, vor allem hinsichtlich der einzuhaltenden „Richtung“.

> Beifolgend sende ich Ihnen die in No. 453 der Neuesten Nachrichten endlich eingerückte Notiz über das bevorstehende Erscheinen Ihrer Zeitschrift. Ihren quasi Programm-Artikel habe ich erhalten. Er ist vortrefflich. Ich bin erst seit 8 Tagen wieder hier und nun soll es wieder an die Arbeit gehen. Wie es da werden wird, läßt sich noch nicht sagen.
>
> Empfehlen Sie mich auch Herrn Teibler, der so thatkräftig für Meister Liszt eingetreten ist. Im Jahre 1858 habe ich es veranlaßt, daß er eingeladen wurde, in Prag seine Dante-Symphonie zu dirigiren. Er errang damals einen seiner ersten großen Erfolge als Komponist. Es gilt jetzt seine Werke Ausführenden und Hörern mehr und mehr zum inneren Eigenthum zu machen, damit das große Erbe nicht ungenützt bleibe. Die neuere Generation muß nun an die Arbeit gehen. Sie sind da rüstig am Werke und ich rufe Ihnen nochmals ein herzliches „Glück auf!“ zu Ihrem Beginnen zu, in unserer Vaterstadt auch das geistige Verständniß der Musik zu kräftigen und auf eine höhere Stufe zu bringen.
>
> In treuer Kunstgenossenschaft
> Heinrich Porges.

Meine nächsten Beziehungen zu Porges waren seitdem vorwiegend redaktionelle und namentlich seit der Uraufführung der „Königskinder“ in München entwickelte sich ein ziemlich reger brieflicher Verkehr. Ich hatte seinen Rat bezüglich eines sachkundigen Berichterstatters über dieses Werk eingeholt, worauf er am 2. Februar 1897 folgendermaßen erwiderte:

> „Was die Berichterstattung über Humperdincks Musik zu den „Königskindern“ betrifft, so wüßte ich Ihnen Niemanden zu nennen, der mit ihr vertraut wäre, als mich selbst. Ich habe sehr vielen Proben beigewohnt und auch den Klavier-Auszug kennen gelernt, so daß ich in der Lage bin, ein begründetes Urteil auszusprechen. — Wenn Sie nun keinen Anstoß daran nehmen, daß ich der Vater der Dichterin (Ernst Rosmer) bin, so will ich einen Artikel über die Musik Humperdinck's und die Art, wie er das Problem gelöst hat, abfassen.
>
> Ich möchte Sie jedenfalls ersuchen, das Drama selbst kennen zu lernen, damit Sie selbst einen Einblick in die Art der Aufgabe erhalten. Der Erfolg hat sich in den ersten drei Aufführungen auf der Höhe des ersten Abends gehalten, das Haus war immer ausverkauft. Der zweiten Aufführung wohnte Frau Cosima Wagner bei, sie war deßhalb eigens hiehergekommen, sie empfing von Dichtung und Musik einen bedeutenden Eindruck!“

Ehe diese Zeilen in meinen Händen waren, hatte mir indessen schon Max Schillings einen Bericht über die Humperdinksche Musik gesandt, der seiner Aktualität wegen sogleich in unserer „Rundschau“ zum Abdruck gelangte. Doch stellte ich Porges frei, seinen zugesagten Bericht gleichfalls bei uns zu veröffentlichen, da sein Urteil in dieser für die Wagnerianische Orthodoxie recht heiklen Frage von besonderem Interesse sein mußte. Darauf schrieb er:

„Ich will nun gerne für Ihre Zeitschrift auch nach Schillings über Humperdinck's Musik etwas schreiben, doch wird dies wohl ohne Nennung meines Namens geschehen müssen, da sonst leicht gesagt werden könnte, mein Urteil sei parteiisch gefärbt. Aber ich würde eventuell auch nicht anstehen, meine Ueberzeugung mit offenem Visir zu ververtreten.“

Zu dem vereinbarten Artikel sollte es indessen nicht mehr kommen, weil an unsern aus Schillings Feder geflossenen Bericht eine heftige Polemik mit Friedrich Rösch in der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ sich anhing, die zunächst um die „Königskinder“, im weitern Verlauf aber mehr um das ästhetische Prinzip des Melodramas sich drehte. Aus diesem Anlaß erhielt ich von Porges ein Schreiben, worin er unter anderem sagte:

„Ueber die von Herrn R. erwähnten Differenzen zwischen dem Dichter und Komponisten der „Königskinder“ kann ich Ihnen mitteilen, daß solche in der Form und dem Grade, wie in dem Artikel von ihnen gesprochen wird, nie bestanden haben —

Das einzig Richtige der Aufstellungen dieses Herrn ist, daß Humperdinck allerdings viel mehr Musik zu dem Drama komponiert hat, als ursprünglich ausgemacht worden war. Nun war die Komposition einmal da und zwar eine von hohem Werte, da galt es denn einen Kompromiß zwischen dem Drama und der begleitenden Musik herzustellen. Daß sowohl der Dichter wie der Komponist von ihren Anforderungen vielfach abgehen mußten, versteht sich von selbst. Ich kann Ihnen nur mitteilen, daß zwischen beiden das beste Einvernehmen herrscht, das auch durch die boshaften Diatriben des Herrn R. nicht gestört werden wird. — Dieses Sichaufspielen als Wagnerianer sowohl Humperdinck als Schillings gegenüber ist ein recht billiges Vergnügen. Was

prinzipiell gegen die Form des Melodrams einzuwenden ist, weiß Jeder von uns. Aber deßhalb sind Werke wie der „Sommernachtstraum“ und der „Manfred“ doch nur durch die Musik lebensfähig und der „Faust“ erheischt bei seiner Aufführung die Unterstützung der Musik, was ja Goethe selbst anerkannt hat. Auf die Angriffe des Herrn R. gegen die sprachliche Seite der Dichtung, habe ich keinen Anlaß einzugehen. Sie erscheinen mir nur zum kleinsten Teile berechtigt. R. hat jedenfalls durch irgend Jemand, der auch im Hoftheater thätig ist, gehört, daß bei den Proben sich Schwierigkeiten ergeben haben, wie es zu erzielen sei, das Wort der Darsteller neben der begleitenden Musik zur Geltung zu bringen, und diese Mitteilungen sind ihm sehr erwünscht gewesen, um seine giftigen Auslassungen an den Mann zu bringen. Die „Königskinder“ sind nun siebenmal bei ausverkauftem Hause aufgeführt worden, in Bremen haben sie ebenfalls den größten Erfolg gehabt und ich kann Ihnen nur wiederholt sagen, daß Humperdincks Musik vielleicht das Poesievollste ist, was seit Wagners Hingang geschaffen wurde. Der Clavier-Auszug ist ja jetzt erschienen und Sie können sich selbst darnach ein Urteil bilden. —“

Porges hatte damals in München schon Manches unter dem Widerspruch der um Richard Strauß gescharten jüngeren Musiker zu leiden, die ihn bereits zum alten Eisen warfen und über seine Art zu dirigieren sich moquierten. Nach der Aufführung der Beethovenschen Missa solemnis erfolgte ein ungewohnt heftiger Angriff in der „Allg. Musik-Zeitung“, worüber sich Porges ziemlich resigniert äußerte: „Es ist ja nicht angenehm, wenn man, nachdem man sein Leben lang sich für ideale Ziele aufgearbeitet hat, dann noch bubenhafte Angriffe erfahren muß, aber das ist nun einmal der Lauf der Welt.“ Um diese Zeit verfaßte Porges auch seinen, so viel ich weiß,

letzten größeren Aufsatz, eine liebevolle Würdigung der schriftstellerischen Tätigkeit Alexander Ritters für die „Neue musikalische Rundschau“.

Im Sommer 1897 trafen wir uns wiederum in Bayreuth. Er sah noch etwas kränker aus denn sonst, ein Bild des Verfalls, das schmale Gesicht hatte einen fast kläglichen Ausdruck, und nur wenn er, was selten geschah, die Lider hob, schien ein Strahl aus seinen klugen braunen Augen das Antlitz zu überheitern. Ein Brustkrampf bereitete ihm gar oft unsägliche Pein. Langsam, und häufig genötigt, stille zu stehen, wandelte er des Abends, wenn der Schwarm der Festspielbesucher sich längst verlaufen hatte, meist einsam vom „Hügel“ durch die lange dämmernde Allee der Stadt zu. Manchmal begleitete ich ihn auf diesem Gange und manches gute Wort fiel da aus seinem Munde. Einmal demonstrierte er mir verborgene Schönheiten der Wagnerschen Ausdrucksweise, z. B. die „homerische Schlichtheit“ in dem: „Gast, wer du bist, wüßt' ich gern.“ Gegnerische Ansichten tat er gern mit einem halb humoristischen, halb ärgerlichen Ausfall ab, und „So redet eine Köchin, nicht ein Künstler“ war eine seiner Lieblingswendungen. Er erzählte vom alten Prag, wie er und sein Freund Gerstenkorn für ihr Leben gern den in Wien weilenden Richard Wagner zu einem Konzert in Prag gewonnen hätten, wie Wagner aber nur kommen wollte, wenn ein Defizit dabei ganz ausgeschlossen sei. Da eröffneten denn die beiden jugendlichen Freunde kecken Mutes die Subskription, Porges setzte sich selbst als Erster mit so viel Gulden, als er kaum in Kreuzern sein Eigen nannte, an die Spitze der Liste, und wirklich gelang es mittels dieser pia fraus den nötigen Garantiefonds aufzubringen, denn die Prager Bankiers und Kaufleute schlossen sich seinem guten Beispiel sehr bereitwillig mit realen Beiträgen an. — So plauderte der seltsame Mann mit leiser, oft kaum hörbarer Stimme, die, wenn ihn das Thema lebhafter erregte, plötzlich in einen sonoren, lauten Ton ausbrach, dessen voller Strom mich zuvor auf jener

Wagnervereinsversammlung hingerissen hatte. Da Porges' Frau diesmal nicht mitgekommen war, tat ihm Gesellschaft wohl. Nach einem Abend in Wahnfried, als noch eine kleine Tafelrunde, Humperdinck, Reuß, Merz u. a. bei „Sammet" sich konstituierte, da ging dem sonst Verschwiegenen das Herz auf. Angesichts der großartigen Entfaltung der Bayreuther Spiele, gedachte er jenes trüben Tages, da Richard Wagner München verlassen mußte, und wie er, Cornelius und Frau Wagner den Meister um 5 Uhr früh in aller Stille zur Bahn gebracht. Alle waren tief niedergedrückt, Frau Wagner jeden Augenblick der Ohnmacht nahe, nur Wagner von einer merkwürdigen Ruhe und Fassung, wie immer in kritischen Augenblicken . . .

Auch in der „Eule", einer damals in Mode gekommenen obskuren Schenke, wo am Abend die ganze Künstlerwelt verkehrte, hielt Porges trotz des schleierhaften Tabaksqualms wacker und fröhlich mit den Fröhlichen aus, und äußerte sich an einem solchen Abend sehr interessant über Tempi. Er zeigte am Walhallthema, wie dessen Charakter weit weniger von der Breite des Zeitmaßes als von der Energie der Betonung abhänge, wie es selbst im breitesten Tempo, bei schärferer Accentuation doch immer den Eindruck des lebhaft Bewegten ergebe, und verteidigte in diesem Sinne die von Siegfried Wagner gepflogene Vortragsweise. Auch versicherte er mir als Ohrenzeuge, Richard Wagner habe seinen Tannhäusermarsch zu verschiedenen Malen verschieden dirigiert, einmal alla breve, ein andermal mit ausgeschlagenen Vierteln.

Als Porges' 60. Geburtstag (25. November 1897) kam, hielt ich es für meine Pflicht, unserm Landsmann aus diesem Anlaß in der „Bohemia" einen Gedenkaufsatz zu widmen, den er mit einem gerührten Dankbrief quittierte:

> „Was ich daraus ersehe, und was mir vor Allem eine innere Genugthuung bereitet, ist dies, daß die von mir mein ganzes Leben hindurch verfochtenen Ideen in von gleichem

Geiste erfüllten Gemüthern Wurzel geschlagen haben. Liszt hat nun in München endlich gesiegt, auch die Dante-Symphonie, die Erdmannsdörfer gestern in der Musik-Akademie mit eindringendem Verständniß und kraftvollster Gestaltung dirigierte, hat großen Erfolg gehabt. Mit meinem körperlichen Befinden geht es so mittelmäßig, doch eine Zeitlang wird die Maschine wohl noch in Gang bleiben. Ich wollte, Sie kämen einmal zu einer großen Aufführung hieher, ich glaube, Sie würden an dem Zusammenwirken eines klangvollen Chores, eines vorzüglichen Orchesters und ausgezeichneter Solisten Ihre rechte Freude haben. Das Alles ist aber notwendig, um Meisterwerke zur Geltung zu bringen. —“

Nach dem Erscheinen der vielerörterten Wagner-Erinnerungen von Weißheimer stand ich vor der schwierigen Aufgabe, zu diesem Werke öffentlich Stellung zu nehmen und erbat mir dafür Porges' zuverlässigen Rat, zumal er die wichtigsten dort geschilderten Ereignisse selbst mitgemacht hatte, ja einmal sogar als Zeuge darin aufgerufen war. Vielleicht keiner unter den Lebenden konnte die Glaubwürdigkeit jenes damals Aufsehen erregenden Buches besser beurteilen, und so verdient denn seine darauf bezügliche Äußerung ihrem vollen Inhalte nach mitgeteilt zu werden.

München, 15. Mai 1898.

Verehrtester Freund!

Ich habe Ihnen versprochen, Ihnen meine Ansicht über Weißheimers Erinnerungen zu schreiben. In eingehender Weise kann ich das nicht thun, da ich das Buch nur zur Ansicht von der Buchhandlung in Händen habe und also bloß durchblättern konnte. Soweit es thatsächliche, durch Briefe belegte Mittheilungen macht, ist es sicher von Werth, aber die Persönlichkeit des Verfassers tritt, namentlich am

Schlusse, wo die „Körner“ Angelegenheit behandelt wird, allzusehr in den Vordergrund. Eine wirkliche Geschichte der damaligen Zeit zu schreiben, ist heute noch nicht möglich, auch später wird wohl Vieles der Vorgänge nicht vollständig aufgeklärt werden, aber durch Darstellungen, wie die Weißheimers erhält die Welt von der Sachlage denn doch ein ganz schiefes Bild. Ich habe die Oper „Körner“, um die es sich handelt, überhaupt nicht gehört, kann also nicht sagen, ob sie wirklich die große Bedeutung hat, die ihr Weißheimer selbst beimißt. Aber der Kernpunkt der Sache liegt darin, daß es nach meiner Ansicht durchaus unrecht ist, R. Wagner wegen seiner Nichtbeachtung der Kompositionen seiner Anhänger und Freunde anzugreifen. Das muß als ein mit dem tiefsten Kerne seines Wesens nun einmal untrennbar verknüpftes Phänomen hingenommen werden, dessen Erklärung allerdings nicht so einfach ist und die schwierigsten Probleme des ethischen und psychologischen Wesens des künstlerischen Schaffens aufrühren würde. — Weißheimer zitirt auch eine, angeblich von mir gethane Aeußerung. In so emphatischer Weise habe ich sie jedenfalls nicht gethan. Weißheimer ist eine sehr lebendig empfindende Persönlichkeit, in die Tiefen der Kunst ist er nicht eingedrungen. Gewiß hätte er verdient, mehr Erfolge zu haben, als sie ihm thatsächlich geworden sind, aber dafür kann doch nicht R. Wagner verantwortlich gemacht werden. Daß jede neue Bewegung auf geistigem Gebiete ihre Märtyrer hat, ist eine alte Geschichte. Aber die, die es wirklich gewesen sind, reden nicht viel davon, sie nehmen ihr tragisches Geschick schweigend hin. Zu ihnen gehört nun Weißheimer nicht. Er hat sich R. Wagner in schweren Lebenslagen hilfreich erwiesen, das wird ihm und muß ihm unvergessen bleiben, aber deßhalb war er nicht berechtigt, den Dank von ihm in der Form zu verlangen, daß er für seine Oper sich ins Zeug legen sollte. Man darf nicht vergessen,

daß R. Wagner ein Künstler war, der an sich selbst stets die schärfste Selbstkritik übte, und gerade bei Werken, die mit den seinigen äußerliche Berührungspunkte hatten, sah er stets, wohl mehr als Recht war, die Mängel, und übersah die Vorzüge. Wenn Sie über Weißheimers Buch schreiben, so wäre es vielleicht angezeigt, den banalen, von jedem Köchinnenverstand vorgebrachten Gegensatz des Künstlers und Menschen in R. Wagners Persönlichkeit in seiner ganzen Nichtigkeit aufzudecken. Es ist dies allerdings in einzelnen Fällen nicht leicht, weil die thatsächlichen Verhältnisse uns und der Welt nur sehr lückenhaft bekannt sind. Ich stehe auf dem Standpunkte, daß mir blind vergötternde Darstellungen wie die Glasenapps ebenso zuwider sind, wie solche aus unvornehmer Gesinnung hervorgegangenen Expektorationen wie die Weißheimers. Da war Alexander Ritter etwas anders geartet! Wie hat Herr von Bülow seine Thätigkeit als Komponist vollständig ignorirt! Und dieser jetzt in allen seinen Thaten oft als Muster hingestellte Künstler war keine die ganze Welt in sich bergende Natur, wie ein R. Wagner. Solche dämonische Persönlichkeiten können nicht nach gemeinem Maßstab beurteilt werden. Sie sind Egoisten im größten Stile, müssen dies sein, da sie sonst ihre Mission nicht erfüllen könnten. Aber dabei sind sie ebenso ganz, wie Jeder von uns in enge Grenzen eingeschlossene Individualitäten, abhängig von Wind und Wetter, von Laune und momentanen Ereignissen. — Ich habe Ihnen nur allgemeine Gesichtspunkte mitgeteilt, in Einzelnheiten kann ich nicht eingehen, die Zeit ist noch nicht gekommen, um über die Vorgänge der Jahre von 1865—1868 zu Gericht zu sitzen. Viele darauf bezügliche Dokumente werden vielleicht nie in die Oeffentlichkeit gelangen. Bis dahin behaupten allerdings solche halbwahre Darstellungen wie die Weißheimers das Feld. Das Buch wird viel gelesen werden, weil es viel Interessantes enthält und die Welt immer gierig über alles

herfällt, bei dem etwas für persönlichen Klatsch herauskömmt. Uebrigends ist es auch recht auffallend, daß sich in dem Buche kaum eine Bemerkung findet, die ein tiefes Erfassen von R. Wagner und auch Liszt's Wesen bekundet, dagegen mit Vorliebe dabei verweilt wird, wenn ihnen etwas Menschliches begegnet. Auf die Ursachen, warum bedeutend später, Ende der siebziger Jahre, wenn ich nicht irre, Weißheimer gezwungen wurde, Deutschland zu verlassen, will ich nicht eingehen. Mir war er nie sympathisch, doch das ist einfach nur Ausdruck meiner subjektiven Empfindung. —

Meine Aufführung des Berlioz'schen „Faust" war vorzüglich gelungen, vielleicht wiederhole ich das Werk im November d. J. Nun Gott zum Gruß etc.

Nicht minder interessant ist ein anderes Schreiben vom 5. Dezember 1895, das eine bisher unbekannte Episode aus der Prager Musikgeschichte überliefert.

Soeben lese ich in Ihren mir übersendeten „Musikalischen Streifzügen" den Aufsatz über Ambros. Ich stoße da auf die Stelle, wo von dessen Kritik über die „Faust-Ouvertüre" die Rede ist. Sie muß sich in der „Prager Zeitung", deren Musikreferent Ambros durch eine lange Reihe von Jahren war, vorfinden. Das Jahr weiß ich nicht genau anzugeben, doch muß es zwischen 1860 oder auch 1859 und 1862 gewesen sein. Gottwald, den ich persönlich kannte, war damals kurze Zeit in Prag, er veröffentlichte in der „Bohemia" eine scharf gehaltene Antikritik, die jedenfalls zu dem von Ihnen angeführten Briefe des Meisters die Veranlassung gab. Ob Ambros auf die Gegenkritik replizirte, weiß ich nicht mehr. Sobald aber das Jahr der Aufführung der Faustouvertür feststeht, ergibt sich alles Andere von selbst. Es ist Ambros übrigens nicht so sehr zu verübeln, daß er von der ersten, mit ungenügender Besetzung der I. Violinen u. s. w. stattgehabten Aufführung, bei der Kapellmeister Tauwitz, ein

vortrefflicher Musiker, der aber von Wagner auch nicht eine Ahnung hatte, den Taktstock führte, keinen günstigen Eindruck empfing. Das Konzert fand zum Besten der Lesehalle der deutschen Studenten statt. Als Richard Wagner am 11. Feber 1863 selbst die Faustouvertüre in Prag im Saale der Sophieninsel dirigirte, war ich dabei, als Ambros nach dem Konzerte zu ihm kam um ihm zu sagen, wie sehr er sich geirrt habe, und unumwunden ein pater peccavi auszusprechen. Der Meister nahm seine Versicherungen, wie ihm in solch' vergeistigten Darstellung nun allerdings das Werk in einem ganz anderen Lichte erscheine, mit dem ihm eigenen guten Humor auf und meinte er, die Faustouvertüre sei eben ein Ausnahmswerk, das nicht für jeden Tag und jede Stunde geeignet sei. —

Ich habe wieder eine große Musikaufführung hinter mir, werde nun die Prometheus-Chöre von Liszt bringen. Possart hat es übernommen den verbindenden Text zu sprechen. Sollte es nicht einmal möglich sein, daß Sie zu einer meiner Aufführungen hierher kämen? Das wäre für mich eine große Freude. Ihre „Musikalischen Streifzüge" fesseln mich im hohen Grade. Es weht darin ein ungemein jugendfrischer Geist. Hoffentlich kann ich noch vor Weihnachten in den Neuesten Nachrichten etwas darüber sagen. Kömmt diese Zeitung überhaupt zu Ihnen? Wenn es der Fall ist, so wissen Sie, wie ich den Frohndienst der Tagesschriftstellerei dazu benütze, unausgesetzt für unsere Meister einzutreten. Liszt ist auf diese Weise, einerseits durch meine Aufführungen, andrerseits durch die stets erneuten Hinweise auf seine Bedeutung hier vollständig durchgesetzt worden. Nun aber muß ich schließen und grüße Sie herzlichst.

Bald darauf, bei einem Aufenthalt in München anläßlich der Erstaufführung des „Bärenhäuters", habe ich Porges zum letztenmal ins Auge geschaut. Ich besuchte ihn in seiner Wohnung in

der Burggasse und mit besonderem Stolz zeigte er mir den nach seinen Angaben gebauten Übungssaal seines Chorvereins, der im selben Hause untergebracht war. Als er hörte, daß ich noch keine Karte zur Vorstellung hatte, zog er ein sehr bedenkliches Gesicht. Es sei alles ausverkauft. Er wurde immer aufgeregter bei dem Gedanken, und plötzlich ergriff er Hut und Überrock und eilte, so schnell es seine Kräfte zuließen, mit mir den ziemlich weiten Weg zum Absteigquartier der Wagnerschen Familie. Geradezu rührend war es, wie der alte, kränkliche Mann, den gar oft ein Anfall seines Leidens nötigte, im Gehen inne zu halten, mir jungen Menschen dienstwillig zur Hand ging. Alles Deprezieren war umsonst, er ließ es sich nun einmal nicht nehmen, und kam erst zur Ruhe, als er durch Frau Wagners Vermittlung mir eine Eintrittskarte überreichen konnte. Auf diesem letzten gemeinsamen Ausgang fragte ich ihn auch, was er von dem bekannten Zwischenfall zwischen Wagner und Hanslick im Dustmannschen bezw. Standhartnerschen Hause im Jahre 1863 wisse. Er versicherte, daß er persönlich zwar nicht zugegen gewesen, doch hätten damals alle Ohrenzeugen, die er darüber befragt, ihm die Geschichte genau im Sinne der Wagnerschen Darstellung erzählt und er sei subjektiv von ihrer Richtigkeit vollkommen überzeugt.

Um in der Chronologie unserer Beziehungen fortzufahren, schalte ich noch einen gehaltvollen Brief ein, der sich auf die Aufführung des Corneliusschen „Cid“ in Prag bezieht. Ich hatte Porges vorher um einige Daten ersucht, die er auf einer Postkarte umgehend sandte:

> „In Eile! Sie finden Daten über den „Cid“ in A. Sandberger's Monographie über P. Cornelius, dann im Vorwort zu dessen Gedichten. Beides habe ich gerade ausgeliehn. Der „Cid“ entstand in Wien in den Jahren 1860 bis 1864. Die I. Aufführung fand in Weimar im Mai 1865 statt. Ein Bericht von Gottschalk steht in der N. Z. f. M. Dann blieb

das Werk verschollen bis es 21. April 1891 in München unter Levi seine Auferstehung feierte. Auch 1893 bei der stattgehabten Tonkünstlerversammlung wurde es gegeben. Später in Karlsruhe, im vor. Jahre oder 1898 in Dresden mit, wie ich höre, arg verstümmelnden Strichen. Der Klavier-Auszug ist bei Aibl (Spitzweg) in München erschienen. — Soviel im Momente. Ich bin erst seit gestern hier, will auch in diesem Winter versuchen praktisch musikalisch und mit der Feder, als Tageskritiker zu wirken, trotz arger physischer Beschwerden. Wenn möglich erhalten Sie noch einen Brief über die Cidfrage.“

Diesem kurzen Vorboten folgte am 21. September ein ausführliches Schreiben auf dem Fuße nach:

„Meine gestern abgeschickte Karte ist Ihnen wohl zugekommen. Wie ich Ihnen darin mitteilte, ist der „Cid“ von Peter Cornelius in Wien in den Jahren 1860—1864 entstanden. Cornelius wohnte dort in der Pfefferhofgasse im Weißgerberviertel, einer kleinen Seitengasse hinter dem Donaudampfschifffahrtsgebäude am linken Ufer des Donaukanals. Dort hauste er in einem Eckzimmer des kleinen einstöckigen Hauses. Seine Miethsleute waren der ehemalige alte Kammerdiener des Erzbischofs von Wien und dessen Frau. Cornelius war von seltener Bedürfnislosigkeit und auch von einer damit Hand in Hand gehenden Sorglosigkeit. Ich kam Ende des Jahres 1863 nach Wien. Schon 1860 hatte ich aber Cornelius kennen gelernt. Er hielt sich nämlich bei seiner Reise zur Tonkünstlerversammlung in Weimar, derselben der auch Richard Wagner beiwohnte, in Prag auf und blieb bei uns einige Tage in der Schwefelgasse, in einem gegenüber den zwei Bären gelegenen Hause. In denselben Räumen hatte ich auch die Freude im Jahre 1858 Liszt, im Feber 1863 Richard Wagner und 1859 und 1860 Hans v. Bülow bei mir zu sehen. Cornelius war, soviel ich sagen kann,

früher nicht in Prag gewesen. Die Stadt mit ihrem altertümlichen Gepräge gefiel ihm außerordentlich. — Nun aber zum „Cid“. Im Winter 1863 war er nahezu vollendet. Richard Wagner verweilte damals in Wien. Ihm zeigte Cornelius die Partitur. Der Meister nahm an ihr sichtliches Interesse. Aber ein Bedenken hatte er. Die Instrumentation erschien ihm zu dickflüssig und undurchsichtig. In folge dessen arbeitete Cornelius sie vollständig um. Und nun eine bisher nicht bekannt gewordene Thatsache. Der Intendant der Weimarer Hofbühne, Herr v. Dingelstedt, hatte im Auftrage des Großherzogs an Cornelius geschrieben und ihn um Einreichung des „Cid“ behufs einer Aufführung, die am Geburtstage des Großherzogs stattfinden sollte, ersucht. Der Anstoß hiezu war aber von Liszt ausgegangen. Nach dem Affront, den dieser durch die bekannte Niederzischung des „Barbiers von Bagdad“ in Weimar erfahren hatte, hatte er erklärt, nicht dorthin zurückzukehren, wenn dem Schöpfer dieses Werkes, unserem Paten, nicht vorher eine Genugthuung zu Teil werde. Diese sollte nun mit der Aufführung des „Cid“ erfolgen. Richard Wagner war von dieser Sachlage unterrichtet und schrieb seinerseits an Dingelstedt, daß er selbst die Leitung des Werkes seines Freundes übernehmen wolle. Dieses großartige Anerbieten wurde aber von der Weimarer Intendanz mit verbindlichem Danke abgelehnt. Man kann sich denken warum. Die deutschen Theater und natürlich besonders die Hoftheater fürchteten jedes Eingreifen des Meisters in ihr Getriebe, ja sie scheuten sogar schon davor zurück, ihm auch nur einen Einblick in dasselbe zu gewähren. Denn bei aller Gegnerschaft wußten sie sehr wohl mit wem sie es zu thun hätten, wie vor den Augen des großen Musikdramatikers nichts Unechtes Stand halten könne. Die Umarbeitung des „Cid“ nahm mehrere Monate in Anspruch, und erst im Frühjahre 1865 wurde er in Weimar aufgeführt. Die Hauptrollen Cid und Ximene wurden vom Ehepaare

Milde gegeben. Dann blieb das Werk liegen. Es war nicht in der Natur Cornelius' gelegen, irgend welche Schritte zu thun, um die Theater zur Aufführung seiner Werke zu veranlassen. Sie wären in der damaligen Zeit auch vollständig erfolglos geblieben. Was mit Richard Wagner und Liszt in Zusammenhang sich befand, war von vorne herein bei den musikalischen Gewalthabern verpönt. Ich habe die Partitur des „Cid" schon während des Entstehens kennen gelernt. Cornelius brachte oft die fertigen Teile in meine, in der Leopoldstadt gelegene Wohnung und da spielte ich ihm sein eigenes Werk am Klavier vor. Ich weiß noch, wie uns das markante Cid-Thema, die wunderherrliche Trauermusik beim Auftreten Chimenes, das glutwarme, begeisterte Aufflammen am Schluße des I. Aktes einen mächtigen Eindruck machte. Den Höhenpunkt bildete aber der II. Akt. Gewiß weist er einigermaßen den Einfluß des „Tristan" auf, aber wie ist dieser mit der durchaus eigengearteten Persönlichkeit des Cid-Komponisten verschmolzen! Der „Cid" bedeutet nach meiner Ansicht eine wichtige Etappe in der Entwicklung des deutschen Musikdramas, er steht auf der Mittelstufe zwischen „Oper" und Tragödie. Ein tragischer Dichter war Cornelius nicht, aber doch ein wirklicher Dichter, der Gestalten vor sich zu sehen die Kraft besaß. Der Schwerpunkt im „Cid" liegt auf den innern psychischen Vorgängen, wir haben es da mit einem, wie ich sagen möchte, psychologischen Drama zu thun. Die Vision der Chimene im III. Akte erscheint mir als eine Art Ersatz für den tragischen Ausgang. Doch ich muß mich auf dies Wenige beschränken. Der „Cid" hat in München 1891 entschiedenen Erfolg gehabt, Generaldirektor Levi war der Dirigent. Die Titelrolle gab Brucks, die Chimene Frl. Ternina, den Bischof Siehr, den König niemand Geringerer als Vogl. Einmal wurde das Werk auch im Beisein Kaiser Wilhelms II. aufgeführt. Im letzten Winter oder Frühjahre wurde es nach längerer Pause

wieder aufgenommen. Fritz Feinhals gab da den „Cid“. Hoffentlich bewährt das Prager Publikum auch diesem Werke gegenüber seinen Sinn für das Echte und Tiefe. —

Ich will es diesen Winter noch versuchen, das, was ich hier in München bezüglich des Durchdringens der großen Werke Berlioz’ und Liszt’s errungen habe, zu befestigen. Meine letzte (die dritte) Aufführung des „Christus“ von Liszt darf ich selbst als gelungen bezeichnen, es zeigte sich da, wie die Vertrautheit der Mitwirkenden im Vortrage Dinge herauskommen läßt, die selbst den Kundigen durch die Feinheit und innerliche Wahrhaftigkeit des Ausdrucks überraschen. Eben im Momente trifft die Kreuzbandsendung enthaltend Ihre Uebersetzung des „Bauernrechts“ ein. Besten Dank für Ihre Aufmerksamkeit! Die von mir bezeichneten Schriften über Peter Cornelius werden sich in Prag wohl auftreiben lassen. In Betreff der Daten sind sie zuverläßig.“

Nicht ohne ein gewisses Bangen sandte ich meinen Cidartikel nach München. Denn bei aller Verehrung und Liebe für Cornelius mußten darin doch gewisse Schwächen, namentlich in dramatischer Beziehung, berührt werden, was Porges’ pietätvolles Herz möglicherweise hätte kränken können. Aber dieses Herz war frei von kleinlichem Sinn. Sogar meine, von ihm bisher stets ausweichend beantwortete Aufforderung, seine Errinnerungen aus der Jugendzeit für die „Bohemia“ niederzuschreiben, schien nun empfängliches Gehör zu finden, denn er erwiderte unterm 27. September:

Herzlichen Dank für die Zusendung Ihres prächtigen Artikels über den „Cid“ meines nun schon seit 25 Jahren dem Leben entrissenen Freundes Peter Cornelius! Ihre Art ein Kunstwerk nachzuempfinden und dessen geistigen Gehalt in ausgeprägten Gedanken kundzugeben, ist mir im hohen Grade sympathisch. Sie stellt mir das vor die Seele, was ich selbst stets erstrebt habe.

Es ist nun entschieden, daß ich den „Christus“ von Liszt nochmals aufführe und zwar am 18. November. Es ist mir gelungen, es bei der Intendanz zu erwirken, daß die Aufführung an einem Sonntag, mit der Anfangszeit um 5 Uhr stattfinden kann. Dadurch wird es möglich zwischen den Abteilungen Pausen zu machen, die sowohl für die Ausführenden, wie für die Zuhörer höchst ersprießlich sein werden. Meine letzte Aufführung des „Christus“ (die dritte) dauerte von 7—10 3/4 Uhr; ich hielt es aus, aber die dabei erduldeten Schmerzen waren recht arg. — Es wäre für mich ganz besonders erfreulich, wenn Sie es möglich machen könnten, zu dieser Aufführung hieher zu kommen. Ich will hoffen, daß sie so gut ausfällt wie die letzte am 7. Mai d. Jahres.

Was nun Ihre Aufforderung betrifft, Erinnerungen über meine Prager musikalischen Erlebnisse für die „Bohemia“ zu schreiben, so will ich Ihnen heute noch keine bestimmte Zusage geben, weil ich in nächster Zeit stark in Anspruch genommen sein werde — aber der Gedanke ist mir sehr sympathisch. Ich habe bereits mehrfach Aufforderungen zur Veröffentlichung meiner Erinnerungen erhalten. Mit der Aufzeichnung des die Prager Zeit betreffenden Abschnittes, könnte da ein guter Anfang gemacht werden. Es war recht merkwürdig, wie die Weimarer Thaten drüben in Prag einen Reflex fanden.

Kapellmeister Blech, der den „Cid“ dirigirte, ist soviel ich weiß ein Schüler Humperdinck's. Ich kenne ihn nicht persönlich, bitte Sie aber ihm, wenn Sie ihn sehen sollten, einen kollegialen Gruß von mir auszurichten. Nächste Woche beginnen wieder meine Chorproben. Hoffentlich lassen mich meine Sänger nicht im Stiche. Es ist hier in München nicht leicht Etwas zu Stande zu bringen. Früher wurden mir von der Oberleitung der Theater die unglaublichsten Schwierigkeiten in den Weg gelegt, jetzt werden solche durch die

konkurrirenden Konzertunternehmungen geschaffen. Und so kömmt es, daß man in jedem Jahre die Arbeit wieder neu beginnen muß. Wer als Musiker der großen Kunst dienen will, muß ein Kreuz auf sich nehmen. Das ist nicht anders. Wenn nur meine alten Knochen aushalten!

Also auf Wiedersehen unter dem Zeichen des Kreuzes am 18. November!

Ich hätte ein Anderer sein müssen, als der ich bin, um diese Einladung auszuschlagen. Eine Anzahl gleichgesinnter Freunde aus allen Gegenden Deutschlands gaben sich zum festgesetzten Tage in München ein Stelldichein, denn die Porges-schen Christusaufführungen genossen ja eine weitreichende Berühmtheit, zumal jeder wußte, daß sie vor allem der lauteren Begeisterung ihres Urhebers und Leiters das Dasein verdankten und von ihm mit unendlichen Mühen und namhaften materiellen Opfern ins Werk gesetzt zu werden pflegten. Eben als ich auf meine Redaktion ging, um mich dort für die Münchner Reise zu beurlauben, langte die bestürzende Nachricht ein, mein verehrter Münchner Freund sei auf der Generalprobe zum „Christus“ bewußtlos zusammengebrochen, und bald darauf meldete man seinen Tod. Auf dem Konzertpodium, den Taktstock in der Hand, hatte ihn das Geschick hinweggerafft, keinen schöneren Tod hätte der getreue Pionier Liszts, Wagners und Berlioz', sich träumen können. Er fiel wie ein Held auf der Walstatt. Und wie erschüttert war ich, als mir dann die Post eine Karte überbrachte, die er mit zitternder Hand auf eben jener fatalen Generalprobe, sozusagen im Angesichte des Todes niedergeschrieben hatte.

München, 15. Nov. 1900.

Verehrter Freund! Also am 18. Nov. Sonntag um 6 Uhr findet im Odeonsaale meine 4. Christus-Aufführung statt. Ist es möglich, daß Sie hieher kommen? Bitte in diesem Falle

um Nachricht, damit ich Ihnen einen Platz reservieren kann. Herzlich grüßend

Ihr sehr ergebener

Heinrich Porges.
Kgl. Musikdirector.

Es waren wohl die letzten Zeilen, die Heinrich Porges überhaupt geschrieben. Sie flogen in die längst verlassene Vaterstadt, und die Christusaufführung, zu der sie mich riefen, gestaltete sich zur würdigsten Trauerfeier für den Trefflichen. Nun ruht er in Frieden, das heiße Herz, das in dem morschen Körper so hoch für seine Ideale schlug, steht stille, und ein Mann ist dahin, der wie selten einer das Wagnersche Wort erfüllt hat, daß deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen treiben. An der Lücke, die sein Scheiden hinterließ, ermessen wir die Summe ehrlicher, deutscher Arbeit, die er auf einem wichtigen Posten der Kunst durch ein halbes Menschenalter zäh, aufopfernd und frei von jedem persönlichen Ehrgeiz geleistet hat.

15. Johann Straufs.

Nun ist sie ganz verwaist, die frohe Phäakenstadt an der Donau, die trotz allem und allem seit Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts Tagen ihr Ansehen als musikalische Hauptstadt Deutschlands immer wiedergewonnen hat. In weniger als einem Lustrum sind all die leuchtenden Gestirne verblichen, die ihr in den Augen des Musikers so unvergleichlichen Glanz verliehen hatten: 1896 Bruckner, der urkräftige Symphoniker, 1897 Brahms, der erste Meister der Kammermusik, 1898 versank der Geist Hugo Wolfs, des genialen Tonlyrikers, in ewige Nacht, und 1899 beklagen wir den Tod von Johann Strauß, des „Walzerkönigs", der mit seinem plötzlichen Scheiden die von ihm stets nur entzückte und den Lebenssorgen entrückte Welt zum erstenmal in wahre Betrübnis versetzt hat.

Johann Strauß! Es klingt und singt in jedem Ohr und zuckt in jedem Fuß bei diesem Namen. Seit drei Vierteljahrhunderten waren wir alle gewöhnt, in ihm den Inbegriff des Reizvollsten, Beschwingenden der Tanzmusik zu verbinden, seit fünfundfünfzig Jahren knüpft sich ihre Blüte an die Person seines letzten, eben heimgegangenen Trägers. Johann Strauß Vater, Johann Strauß Sohn — mag sie der Historiker noch so achtsam auseinanderhalten: im Gedächtnis des Volkes sind sie beinahe zu einer mythischen Gestalt, zum typischen Heros des Wiener Tanzes und des Walzers im besonderen geworden. Die „Erfinder des Walzers" darf man sie gleichwohl nicht nennen: Franz Schubert und Lanner (neben Weber in Deutschland) hatten den Walzer schon vor ihnen in die Kunstmusik eingeführt; aber während er bei diesen Vorgängern den Charakter einer freundlich lockenden „Aufforderung zum Tanze" trug,

flößten ihm die beiden Strauße einen Tropfen leidenschaftlicheren Blutes ein, und damit eine suggestive Kraft, die nicht mehr bloß schmeichlerisch einlud, sondern auch unwiderstehlich mit sich fortriß. Die taumelige Lust, das dionysische Außersichsein der Wiener Faschingsstimmung kam in ihren Weisen zum Ausdruck. Wenn in den Straußkonzerten der schlanke, blasse, schwarze Mann, der bis dahin, die Geige in die Hüfte gestemmt, so lebhaft den Takt mit dem Fiedelbogen gefuchtelt hatte, auf dem Höhepunkte des Tonstücks auf einmal das Instrument emporriß und ekstatisch über die Saiten strich, daß sein feuriger Ton das Orchester grell durchblitzte — dann ergriff eine korybantische Erregung das bei vollen Tischen schmausende oder im hellen Ballsaal sich wiegende Publikum, und es schien, als empfange sein menschliches, allzumenschliches Treiben eine höhere seelische Rechtfertigung in dem Dämonismus der Tonkunst.

Von der Wiege bis zum Grabe begleiteten Straußische Melodien das Leben der Kaiserstädter an der Donau. Es sind tatsächlich Fälle vorgekommen, wo Leute aus purer Straußbegeisterung für ihr Begräbnis sich irgend einen Favoritewalzer als Totenlied bestellten. Ging der Wiener Bürger um die Mitte des Jahrhunderts völlig auf im Vergnügen und realen Genuß, so mußten ihm die Klänge, in denen dieser angeborene Frohsinn austönte, mehr sein, als nebensächliche Lock- und Reizmittel des Amüsements. In ihnen fand er sich selbst, das verklärte Abbild seines ganzen Empfindens wieder, Straußens Tänze wurden seine Nationalhymnen, die in den mannigfachsten Variationen immer das eine verkündeten: „'s gibt nur a Kaiserstadt“ — „Wien, mein Sinn“, und den herrlichen Flecken Landes „An der schönen blauen Donau“ in „Geschichten aus dem Wiener Walde“ priesen. Von der „Viennoise“ bis zum „Neu-Wien“ und „Groß-Wien“ hat Johann Strauß seine schöne Heimat durch alle Phasen ihrer Entwicklung gefeiert, aber auch ihre politische und wirtschaftliche Geschichte bot seiner Muse

manchen willkommenen Anknüpfungspunkt. Daher seine „Ligurianerseufzer", „Revolutionsmärsche", „Wahlstimmen" u. s. w. Jedes Schlagwort des Tages griff er begierig auf; er war ein Journalist in Tönen nicht bloß, weil er „Morgenblätter", „Leitartikelpolkas" und „Feuilletonwalzer" komponierte. Patriotische Anlässe ließ er nicht ohne ein „Hoch Österreich" oder einen „Kaiserwalzer" vorübergehen. Obwohl Urdeutscher, versäumte er doch nicht — je nachdem diese oder jene Nation in dem Völkergemenge der Monarchie die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenkte — ihr ein musikalisches Kompliment in Zwei- oder Dreivierteltakt zu machen, sei es mit einer munteren Tschechen- oder Heski-holki-Polka, sei es mit einer geräuschvollen Serbenquadrille, sei es mit einem sprühenden „Eljen Magyar!". Aber auch als — musikalischer Lokalreporter, sozusagen, hat Strauß seinen Landsleuten oftmals Dienste erwiesen, hat z. B. den Schah bei seinem Besuch mit einem „Persischen Marsch" empfangen, hat das Jubiläum eines großen Chorvereins mit „Sängerlust", die Institution der Vergnügungszüge mit einer darnach benamseten Polka begrüßt, hat sogar aus der flotten Stimmung der Gründerzeit und ihren „Glückskindern" noch Tonbilder „Von der Börse", ja einen „Dividendenwalzer" gezogen. Die zahllosen „Souvenirs", die er von seinen Debüts in Petersburg, Paris, London, Italien, Amerika heimbrachte, ließ er gleichsam als orchestrale Reisefeuilletons aufspielen, und die übrige Belletristik vertraten bei ihm jene „Gunstwerber", „Jugendträume", „Lebenswecker", „Acceleratoren", „Irrlichter", „Sträußchen", „Rosen aus dem Süden", „Sinnen und Minnen" u. s. w., die man beinahe musikalische Gedichte und Novelletten nennen möchte, und deren oft bezaubernde Poesie mehr in den Tönen steckt, als in den Titeln. Hier wie in der unabsehbaren Reihe von Stücken, deren Überschriften schon ihre Beziehungen zum Wiener Karneval verraten, in denen er entweder die Parole ausgab („Freut euch des Lebens", „Man lebt nur einmal", „Seid umschlungen, Millionen") oder den Kreis bezeichnete, an den er

sich wandte (wie in den „Flattergeistern“, „Juxbrüdern“, „Gemütlichen“, „Nachtfaltern“, in den „Juristenballtänzen“, „Sanguinikerwalzern“ und „Fidelenpolkas“), rollt das leichte, süddeutsche, durch slavische und magyarische Mischung noch verflüssigte „Wiener Blut“, weht die laue, gliederlösende Luft vom Kahlenberg, schwelgt und schmachtet die österreichische gesunde Sinnlichkeit. Und in dem Maße, als Wien immer mehr aus seiner geistigen Abgeschiedenheit hervortrat, als es größer, wohlhabender, eleganter, als es Weltstadt wurde, machte auch seine Tanzmusik diesen Wandel mit. Während Straußens ältere Walzer noch sehr an die derbere, ein wenig spießerhafte, bescheidene, verträumte Art des Vaters erinnern, spricht aus den späteren schon der verfeinerte, nervösere, aber auch stolzere, weltbürgerliche Charakter des modernen Wiens.

Wir hätten kein Recht, bei diesen Blüten des genius loci so lange zu verweilen, wären sie nicht auch in rein künstlerischem Sinne genial. Strauß verfügt über einen so ergiebigen Schatz köstlicher melodischer und rhythmischer Einfälle und weiß seine Tonjuwelen harmonisch so blank zu schleifen und so originell zierlich zu fassen, daß selbst der anspruchsvolle Musiker sie bewundert. Er verselbständigte die Mittelstimmen; er wußte die Bläser, die vordem nur den Zweck hatten, zu lärmen, individualisierend zu verwenden; er erhob das Genre, ohne daß es seine Tanzbarkeit einbüßte, aus der niederen Sphäre bloßer Gebrauchsmusik zu konzertfähiger Klassizität. Das konnte Vater Strauß, der als Musiker eben nur ein allerdings begnadeter Naturalist war, nun doch nicht zustande bringen. Der Sohn füllte die schematische, von ihm übrigens vielfach erweiterte Tanzform nicht einfach mit angenehmen Tonfolgen aus, sondern mit echtem, warmen, wohllautenden Leben, das aber doch nur auf Wiener Boden so frisch pulsiert, denn anderswo versteht man Straußische Walzer noch immer nicht recht zu spielen. Die unvergleichliche Wirkung des Walzervortrages im Mutterlande liegt nicht bloß in der elastischen Rhythmik (der Zeitraum zwischen

dem ersten und zweiten Viertel ist kürzer als jener zwischen dem zweiten und dritten), sondern auch in der Phrasierung, in dem sprechenden Ausdruck der Instrumente, in eigentümlichen Bindungen und dynamischen Nüancen, in allerlei Dingen, die nicht in den Noten stehen, sondern die der warm empfindende Spieler unbewußt in oder zwischen sie hineinlegt. Die steife oder brutale Art, womit man österreichische Tanzmusik in Berlin oder Leipzig ausführt, berührt den Wiener darum wie ein komisches Zerrbild. Bezeichnenderweise erst während seines Wiener Aufenthalts (1863) kam Richard Wagner zu der Erkenntnis, ein einziger Straußischer Walzer überrage, was Anmut, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansturm die bedenklichen, hohen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards. Liszt, Tausig, Rubinstein, Brahms, so verschieden sonst in ihren Anschauungen, spielten mit Vorliebe daheim und öffentlich Straußsche Walzer am Klavier, ja Hans von Bülow schätzte sie nicht zu gering, um sie in großen Orchesterkonzerten nach einer Beethovenschen Symphonie zu dirigieren. Bei dieser einmütigen „Anerkennung der Besten“ konnte es ihm nicht schwer fallen, den zaghaften Widerspruch zu überwinden, womit ihm die konservativ verstockte Kritik anfangs begegnete. Hanslick glaubte noch in den sechziger Jahren in der Musik von Strauß Sohn etwas wie „Wildprethautgoût“ zu verspüren, und warf dem so populären Meister vor, er „streiche die Saiten der Wehmut mit dem Bogen der Gelehrsamkeit“. Übrigens sei daran erinnert, daß just seine vollendetsten Schöpfungen, der „Donauwalzer“ und die Operette „Fledermaus“, zunächst nur schwache Erfolge hatten, und erst auf dem Umwege über Paris und über Berlin die heut unbestrittene Volkstümlichkeit errangen.

Zu Beginn der siebziger Jahre drängten die Zureden seiner Freunde Strauß auf das Feld der Operette, und damit in eine Folge von internationalen Triumphen, die vor einem auch sehr

weitherzigen ästhetischen Forum nur sehr bedingte Billigung finden können. Aber man muß stets im Auge behalten, daß Strauß eine ausschließlich musikalische Natur war; ein Komponieren aus einem Texte heraus, etwa gar mit stetiger Rücksicht auf dessen sprachliche Strucktur, lag ihm völlig fern. Sind doch bei seinen ersten Operetten die Verse erst nachträglich den bereits fertigen Tonstücken unterlegt worden, pflegte er doch, wenn er jemand etwas aus einem neuen Werke vorspielte, den Text im Gesange dadurch, daß er sich nur an die Konsonanten hielt und dazwischen willkürliche Vokale einschob, zu einem unverständlichen Kauderwälsch zu entstellen. Die musikalische Inspiration kam ihm anderswoher, als aus der poetischen Grundlage. So konnte er unbedenklich den Segen seiner Melodien über den lüderlich-burlesken Unsinn ergießen, den die Oberflächlichkeit seiner Berater dem Arglosen als Libretto einhändigte, so entstanden unter dem Jubel des gebildeten und ungebildeten Pöbels „Indigo", „Cagliostro in Wien", „Eine Nacht in Venedig", „Der Zigeunerbaron", „Waldmeister" u. s. w. Zum deutschen Offenbach zu werden und den Kampf gegen die öffentlichen Mißstände durch ihre satirische Karrikierung aufzunehmen, dazu war Strauß viel zu naiv und gutmütig. Zum Erneuerer der komischen Volksoper aber fehlte ihm zwar durchaus nicht der Humor und das musikalische Vermögen, wohl aber die dramatische Ader und — ein verständiger Librettist, der ihm die Stoffe seiner Persönlichkeit gemäß so gewählt und hergerichtet hätte, daß darin die Straußsche Tanzform als stilbildendes Prinzip hätte gelten können. Nur einmal (1874) spielte ihm das Glück einen halbwegs passenden Stoff in die Hand; die „Fledermaus". Die wurde denn auch sein Meisterstück. Eine Apotheose des Leichtsinns, eine Verherrlichung der großstädtischen Lebewelt in ihrer harmlosliebenswürdigen Erscheinung, ganz auf den feschen, champagnerseligen Ton des Karnevals gestimmt, wo die entzückenden, anmutigen Tanzweisen ungezwungen aus der lockeren Handlung

selber entsprangen. Hier steht Strauß auf der Höhe seiner Erfindungskraft, und wenn der „Karneval in Rom“ unter seinen Operetten die nobelste Musik enthält, so ist die zur „Fledermaus“ unstreitig seine genialste. Man hat sie darum nach Gustav Mahlers Vorgang in Hamburg, zur „komischen Oper“ aufrücken lassen, und die ersten Hoftheater öffnen ihr bereitwilligst die Pforten. Sie wird wohl auf lange hinaus ein standard work der heiteren Muse abgeben. Wer an der allerdings nicht einwandfreien Moral des Stückes Ärgernis nimmt, müßte dann folgerichig z. B. auch Mozarts „Figaro“ von der vornehmen Bühne ausschließen.

Seinem geradezu für die Oper bestimmten Werke „Ritter Pazman“ wurde ein Vorurteil hinderlich. Mag es unleugbar sein, daß auch darin die Tanz- und Balletweisen das Beste sind, so war die Musik doch im übrigen so reich an Köstlichkeiten aller Art, wie sie unter dem Zeitgenossen eben nur einem Johann Strauß einfallen konnten. Aber man beurteilte auch hier Strauß nur als einen Operettenmann, nicht als Musiker, und ging an den vorhandenen Schönheiten achtlos vorüber. Zuletzt entschloß er sich, ein Ballet zu schreiben, wozu er wie kein Zweiter berufen zu sein schien. Der Tod ereilte ihn mitten bei der Komposition. Ein Quell der Heiterkeit und Freude ist der Welt mit seinem Ableben versiegt. Wenn die albernen Theatermachwerke, bei deren Sumpf sich die Crême und die Hefe des Volkes fand und verstand, und mit denen das Schaffen seiner letzten Periode zwar verknüpft, aber glücklicherweise nicht verwachsen ist, längst vergessen sein werden, wird das Volk noch die darüberhingesäten Straußschen Melodieblumen — und zwar losgelöst von dem fragwürdigen Boden um so reiner — musikalisch genießen. Und es wird verehrungsvoll gedenken des letzten, wirklich originellen, naiv schaffenden Tonmeisters aus dem neunzehnten Jahrhundert, der in seinem kleinen Genre mit erstaunlicher Fruchtbarkeit als ein großes Genie gewirkt hat.

16. Guiseppe Verdi.

Zur selben Zeit, in der die Berichte über die Niederlage der Mascagnischen Maskenoper, welche sich keck vermaß, die Weltherrschaft Italiens in der Musik wieder aufzurichten, über den Erdkreis flogen, traf die italienische Kunst ein viel herberer Schlag: der alte Verdi legte sich hin, um zu sterben. Er, der so ehrfurchtgebietend in unsere Gegenwart hineinragte, ehrfurchtgebietend nicht nur durch sein Greisenalter, sondern nicht minder durch die gereifte Meisterschaft seines Könnens, durch die ausgegorene Genialität seiner Anlagen: er hat seine leuchtenden Künstleraugen für immer geschlossen, und die Glocken von Mailand läuten ihm das Totenlied. Ja, Italien hat gerechte Ursache zum Trauern. Er, den es als seinen Stolz ansah, den es als einen Fürsten seines Geistes geliebt und der seine Kunst mit Ehren in alle zivilisierten Länder getragen hat: er ist dahingegangen! Und wer soll sein Erbe werden, jetzt, da die nächsten Anwärter, die Mascagni und Leoncavallo, je länger je mehr versagen? Boito, der Zauderer, schweigt sich geheimnisvoll aus. Puccini ist sicherlich ein Talent, aber ob er einmal den großen Alten von Busseto ersetzen kann, muß sich erst zeigen. Auch die Giordano, Tasca, Spinelli, Franchetti, Buongiorno u. s. w. flößen kein rechtes Vertrauen ein, und an Perosis Beruf zum neuen Palestrina glauben nur mehr Leute vom Kardinal aufwärts. Ein Enrico Bossi freilich erweckt Hoffnungen, aber auch er wirkt nicht auf dem Boden der Oper, der in Italien die einzige Ruhmesstaffel bildet, und die Summe von Ansehen und Kunst-

erfahrung, die sich in der Person des greisen Verdi vereinigte, ist eben unwiederbringlich.

Für die allgemeine Entwicklungsgeschichte der Musik kommt Verdi allerdings nur wenig in Betracht. Er hat keine „Richtung“ begründet, die ihren Einfluß über die Grenzen seiner Heimat erstreckt hätte. Aber das lebendige Operngetriebe Europas hat er in einer Weise beherrscht, wie selten ein Meister, und in unsern Tagen war er als der bedeutendste zeitgenössische Opernkomponist wohl allgemein anerkannt. Es gibt keine deutsche Opernbühne, in deren Spielplan Verdi keinen festen Platz behauptete, und in diesem Sinne ist er, seit einem halben Jahrhundert etwa, doch auch unser, wenn schon nicht der Unsere gewesen. Seine Melodien sind populär, und die erstaunliche Entwicklung, die er durchmachte, ließ den Maestro auch in den Kreisen der ernsteren Kunstfreunde mit jedem Jahrzehnt seines Schaffens sympathischer erscheinen.

In der Tat bürgt nichts so sehr wie die außerordentliche Fähigkeit, sich mit der Zeit geistig zu verjüngen, für Verdis geniale Natur. Eine Geschichte dieser seiner Entwicklung ist noch nicht geschrieben worden. Über die Vorgänge seines Lebens unterrichtete am bequemsten die reich illustrierte Biographie von Perinello; sie rührt von einem Italiener her, der schon in Bellinis „Norma“ und „Puritanern“ geradezu „Wunder“ der Kunst erblickt, sie mißt also mit einem Maßstabe, den wir Landsleute Mozarts, Webers und Wagners nicht gebrauchen können, aber sie leistet doch gute Dienste. Hervorgegangen aus der Epoche Rossinis und Bellinis, ist der Maestro zu Beginn der vierziger Jahre neben Donizetti der erfolgreichste Komponist Italiens geworden. Aber während der ältere Nebenbuhler harmloseren Gemüts in dem Wohllaut seiner Melodien schwelgte, tobte in Verdis „Nabucco“, in seinen „Lombarden“, in seinem „Hernani“, in seinem „Attila“, in seiner „Schlacht bei Legnano“ das heiße Blut und der stürmische, revolutionäre Geist der vormärzlichen Zeit, und mit Recht nennt man Verdi den eigent-

lichen Tyrtäus der von dem Philosophen Gioberti in Fluß gebrachten politischen Bewegung der Italiener. Seine Opernchöre wurden die Trutz- und Freiheitsgesänge der Mailänder, und wenn in „Hernani“ auf der Bühne das „A Carlo quinto sia gloria ed onor“ erscholl, sang das ganze Publikum mit, setzte aber statt Karls V. den Namen des Papstes Pius IX. ein, von dem man sich die staatliche Wiedergeburt Italiens versprach.

Da starb Donizetti, und auch der schöne Einheitstraum des italienischen Volkes ging in Erfüllung. Verdi stand ohne Rivalen da, aber die treibende Kraft seiner Phantasie fand von außen keine neue Nahrung mehr, sie mußte wachsen aus der inneren künstlerischen Anschauung heraus. Drei Opern ließ der Maestro nun zu Beginn der fünfziger Jahre aufeinanderfolgen: „Rigoletto“, „Troubadour“ und „Traviata“; sie machten ihn schnell zu einer europäischen Berühmtheit. Verdi setzte darin das Werk Donizettis fort, dessen „Lucia“ sich zum „Troubadour“ verhält wie der „Hans Heiling“ zum „Fliegenden Holländer“. Die Form der italienischen Nationaloper wird im allgemeinen bewahrt, aber in den Einzelheiten tritt das Bestreben nach schärferer Charakteristik hervor. In Bezug auf die Wahl der Mittel ist Meyerbeerscher Einfluß vielfach zu verspüren. Die Italiener bewundern „Rigoletto“ als den ersten Versuch, in ihrer Oper einen verwickelten Charakter psychologisch zu schildern, in der „Traviata“ die Kühnheit, Vorgänge der Gegenwart musikalisch zu behandeln. Jedermann glaubte in diesen Werken das geistige Gesicht des schon vierzigjährigen Künstlers endgültig ausgeprägt, und wenn auch manche Momente, ja ganze Nummern, wie das berühmte, in den einzelnen Stimmen so meisterlich individualisierte Rigolettoquartett stutzig machten, so wurde Verdi doch von den Deutschen als Musiker nicht für voll genommen. Die konventionelle, kunstlose oder brutale Art der Behandlung des begleitenden Orchesters verscherzte ihm die Gunst unserer Tonsetzer, und wenn die Leonore im „Troubadour“ ihrem Tyrannen die Worte, „der Tod ist mir die höchste

Lust“ in einer fröhlichen Jucheirassassa-Melodie entgegenschleuderte, so empfanden das die Feinfühligen mit gutem Fug als eine ungeheure Geschmacklosigkeit. Aber das große Publikum jubelte Verdi überall zu, und bald war keine Drehorgel zu finden, die nicht einige Verdische Favoritnummern in ihrem Register geführt hätte.

Gegen das Ende der sechziger Jahre aber geschah etwas Unerwartetes. Verdi, der gefeierte Vertreter italienischer Eigenart im Operngenre, wandte sich unverkennbar jenem Stil der musikdramatischen Kunst zu, welcher durch Richard Wagner von Deutschland her propagiert wurde. „Aïda“, „Othello“ und „Falstaff“ heißen die glorreichen Stationen dieser neuen Bahn, an denen er leuchtende Beispiele dafür geliefert hat, wie ein Großer von einem Größeren lernen kann, ohne sich selber aufzugeben. Und nicht nur auf die Oper blieb Verdis Wirken nun beschränkt. Sein Streichquartett, sein Requiem, seine Religiösen Gesänge haben bekundet, daß er auch in der Kammer- und Chormusik Bedeutendes zu sagen wußte. Er feierte sogar den Triumph, daß Hans von Bülow, der bisherige Gegner des Troubadour-Komponisten sich zum „letzten Verdi“ öffentlich bekehrte. Unter dem Eindruck der „Aïda“, des „Requiems“, des „Othello“ und des „Falstaff“ sind den deutschen Musikern dann erst die Augen über so manche bisher unbeachtete Schönheiten auch der früheren Verdischen Opern aufgegangen, haben wir auch in ihnen trotz Qualm und Rauch den göttlichen Funken sprühen gesehen, der schließlich zu einer so reinen Flamme erstrahlen sollte.

Bülow hat Verdi den Wagner Italiens genannt, aber das ist natürlich bloß cum grano salis zu verstehen, auch wenn man die Bedeutung des deutschen Meisters als Dichter, Kunstschriftsteller und Bühnenreformator ganz beiseite läßt. Wer nach dem „Lohengrin“ etwa die „Aïda“ hört, wechselt eben nicht bloß das Klima, sondern auch das geistige Niveau. Seine Weltanschauung in seinen Opern zu objektivieren, die Musik zur

Trägerin großer Ideen zu machen, lag ihm vollständig fern. Er blieb Opernkomponist, blieb Italiener; das will in seiner ganzen Tragweite erwogen sein. Charakteristisch ist ja für beide Völker die Gepflogenheit der Theatersprache. Bei uns sagt der Regisseur: Siegfried erschlägt Mime, oder Elsa sinkt an Lohengrins Brust. Bei den Proben italienischer Ensembles, denen ich beiwohnte, hörte man immer nur, daß der Tenor den Bariton zu erstechen und der Baß mit dem Sopran den Platz zu verlassen habe. In solchen kleinen Zügen geben oft große Auffassungsverschiedenheiten der Nationen sich kund. Wagner sieht charakteristische Gestalten, deren seelische Zustände und Schicksale seine Musik uns verständlich machen soll. Verdi sieht Sänger vor sich, die in gewissen Masken die Bühne betreten und durch das Geschick des Textverfassers in Situationen gebracht werden, die einen möglichst mannigfachen Wechsel der Affekte bedingen. Wir Deutschen lieben es nicht, wenn der reproduzierende Künstler aus dem Werke des schöpferischen Meisters mit seiner Person hervorsticht. Der Romane vermag die Oper nur durch das Medium seiner Virtuosen zu genießen. Wir sprechen von der göttlichen Kunst, der Romane vom göttlichen Künstler, beziehungsweise von der göttlichen Künstlerin, der Diva. Er bedankt seine singenden Lieblinge mit einer fessellosen Begeisterung, er überhäuft sie mit den höchsten Lobesworten, die im Deutschen geradezu marktschreierisch anmuten, aber in romanischen Ländern den im Umgang mit Künstlern gang und gäben Ton bezeichnen.

Es ist auch ungemein bezeichnend für uns Deutsche, daß wir den Respekt vor Verdis Genie erst lernten, da er als grundgediegener Meister des Technischen seiner Kunst vor uns hintrat. Hatte er die Technik eigentlich erst im Laufe eines langen Lebens sich erworben? O nein! Monaldi weist mit Recht die falsche Ansicht zurück, als hätten die Rossini, Bellini, Donizetti nur über ein bescheidenes Maß theoretischer Bildung verfügt, und auch Verdi mußte eine gar strenge Schule durch-

machen. Aber weder er, noch seine Vorgänger haben es für notwendig erachtet, ihr Vermögen bei jeder Gelegenheit zu betätigen. Bei uns Deutschen hingegen mißt man dem Technischen eine viel zu große Bedeutung zu. „Er hat nicht viel gelernt,“ ist bei uns das schlimmste Urteil über einen Musiker, alle Wärme, aller Phantasiereichtum seiner Tonsprache helfen ihm nicht über den Mangel an technischer Fertigkeit hinweg. Aus Furcht, man könnte es „dilettantisch“ nennen ,stapelt darum jeder in einem Kunstwerk soviel musikalische Gelehrsamkeit auf, als er nur immer zur Verfügung hat. Wir bemessen in Deutschland den inneren Anteil eines Künstlers an seiner Schöpfung nach der Mühe, die er daran gewendet hat. Nicht selten führt uns das tief in die Irre, denn es macht uns nur allzu geneigt, das leicht abzuschätzende und doch nur moralische Verdienst des Sitzfleisches vor jenem der schwerer wägbaren künstlerischen Phantasietätigkeit den Ausschlag für unser Urteil geben zu lassen. Jedenfalls trübt es unser Verständnis für die Natur des Südländers, der nicht so sehr auf die Arbeit als auf die Eingebung gerichtet ist und im Genusse der letzteren die Faktur ohne Skrupel vernachlässigt. Was für Wesens machen wir Deutschen aus der berühmten Vereinigung der drei Hauptmotive am Schluß der Meistersingerouvertüre, und wie wenig tun sich die Italiener auf die kaum minder bewunderswerte thematische Kombination im zweiten Akte der „Aïda“ zugute! Die Phantasie des Italieners, der nicht zufällig seine commedia dell'arte gehabt hat, schafft unter einem augenblicklichen jähen Antrieb. „Lebenswerke“ kennt die italienische Tonkunst nicht, aber ein Recht, ihre Erzeugnisse hochmütig von oben herab zu betrachten, besitzen wir darum doch keineswegs. Während der deutsche Komponist sein Augenmerk zunächst der Technik und Charakteristik des Orchesters zuwendet, läßt sich der Südländer die Führung des Gesanges angelegen sein; hier, wo wir nicht gewohnt sind, es zu suchen, und es leicht übersehen, offenbart sich sein bestes Können.

„In der Kunst muß man wie in der Liebe vor allem aufrichtig sein,“ lautet ein Ausspruch Verdis. Und das läßt ja gerade seine Kunst so echt erscheinen, daß sie so aufrichtig ist. Die effektvolle Gestikulation, womit der Wälsche gewöhnlich seine Rede begleitet, mutet uns gebärdenarme Deutsche „affektiert“ an — bis wir gewahr werden, daß sie ihm ein ganz natürliches Ausdrucksmittel ist. Ebenso sind wir allmählich dahintergekommen, auch die ungekünstelte, naive Leidenschaftlichkeit und Sangseligkeit des mittleren Verdi zu begreifen, und wenn wir ihn 'mal von echten Italienern interpretieren hörten, dann schwinden überhaupt alle Vorurteile und Zweifel. Dann blitzt einem das Elementare, das unmittelbar aus dem Affekt des Augenblicks Herausschlagende seines musikalischen Feuers entgegen, dann fühlt man das, ich möchte sagen, „raubtierhaft“ Packende in seiner rhythmischen Charakteristik, den hinreißenden Überschwang des Temperaments in seiner Kantilene; dann erscheinen alle die typischen Wendungen, die Zieraten, Melismen und Kadenzen im Dienste des Ausdrucks gerechtfertigt, in denen wir gewöhnlich bloß virtuose Floskeln zu erblicken wähnten. Vielfach hält man Freiheit im Zeitmaße und Rhythmuslosigkeit für ein Kennzeichen italienischen Musizierens, aber nichts wäre irriger. Gewiß bemerkt der Hörer zahllose Vortragsnuancen, dynamische Effekte, Zögerungen oder Beschleunigungen des Tempos, die nicht im Klavierauszug stehen. Sie gehören aber zur „tradizione“, jeder Sänger kennt sie und jeder Dirigent wacht sorgsam über ihrer Einhaltung. Von Willkür ist gar keine Rede. Auch wird man bei den Proben wahrnehmen, daß solch einem italienischen Maestro das Prinzip der Ausdrucksmusik völlig im Blute steckt, daß er sogar in simple Begleitfiguren, die wir als konventionelle zu betrachten gewohnt sind, Affekt und Stimmung hineingelegt wünscht. Frappierend wirkt die Vorliebe für grelle Gegensätze, für den raschen Umschlag vom Fortissimo ins Piano und umgekehrt. Aus dem leisen Gemurmel eines Orchestersatzes bricht mit einemmal eine bisher im Hinter-

halt lauernde Tonphrase mit brutaler Stärke hervor, um sogleich wieder ins Lautlose zu versinken. Merkwürdig erscheint mir, wie exakt an gewissen (allerdings immer nur an gewissen Stellen) eine Übereinstimmung zwischen Musik und Gebärde durchgeführt wird. Manche überraschende melodische Wendungen werden dadurch erst verständlich. Interessant ist es auch, wie ein italienischer Chor studiert. Er steht im Halbkreis um seinen Maestro, der mit dem Fuß aufstampft und seinen Leuten den Rhythmus mit der Hand ins Ohr klatschend, sie mit wilden, unartikulierten, an einen Tierbändiger gemahnenden Lauten wie mit Peitschenhieben anfeuert oder ihnen Gang und Geste so drastisch als möglich vormacht. Er ist Dirigent und Regisseur in einer Person und erfüllt so wenigstens teilweise ein Ideal Richard Wagners. Die „nüchterne Drehorgelweis", in welcher deutsche Tonkünstler diese, die Beseelung durch den Vortrag in so hohem Grade erfordernde Musik auszuführen pflegen, bekommt ihr ebensowenig, wie die Veredlungsabsicht akademischer Naturen, — darum ist das, was sich vom alten Verdi auf unsern Theatern und Leierkästen ergeht, eigentlich nur sein blasser, blutloser Schatten.

Obwohl er, wie gesagt, auf die allgemeine Entwicklung der Tonkunst keinen nennenswerten Einfluß ausüben konnte, war Verdi am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts doch Träger einer bestimmten Mission. Während alles um ihn herum grübelte, sinnierte und poetisierte, hat Verdi mit ungebrochener Freude am sinnlichen Wohlklange des Tons musiziert und aller Welt die Macht der Melodie verkündet, einer Melodie, die nicht immer gewählt war, aber die Eigenschaft hatte, die Wagner von ihr verlangte, „das Gefühl sicher zu bestimmen". Tiefe, geistreiche, phantasievolle Tondichter haben wir auch heute noch in nicht geringer Zahl: aber von den urmusikalischen Naturen, deren Erfindung so üppig aus unversieglichen Quellen floß, scheint Verdi einstweilen die letzte gewesen zu sein. Immerhin hat der Meister in seinen letzten Schöpfungen die

Brücke geschlagen, welche vom alten, naiven, skizzenhaften Musizieren der Südländer zu einer modernen ausarbeitenden Kunst hinüberführt, und die beiden mächtigsten Musikvölker, die Italiener und Deutschen, einander geistig näher bringt. In diesem Sinne ist der gepriesene Tote nicht nur als Individualität, sondern auch als Anbahner einer neuen Kunstära in seinem Vaterlande ein wahrhaft Großer gewesen.

Aus der Gegenwart.



17. Was ist „modern"?

Wer je mit lebendiger Teilnahme die Entwickelung der Tonkunst verfolgt hat, der dürfte gewiß den Mangel an Klarheit über die Ziele der zeitgenössischen Tonkünstler bedauert haben. In der vorausgehenden Periode, da Berlioz, Wagner, Liszt nach Geltung rangen, war das anders. Diese Meister hatten die Grundsätze ihres Schaffens, die Ideale ihrer Kunst in ihren Schriften klar genug gekennzeichnet: dort mochten alle Gutwilligen sie nachlesen, prüfen, ihnen beipflichten oder widersprechen. Nun aber läuft allmählich die Zeit ab, da man die neueren schaffenden Musiker einfach als Wagnerepigonen klassifizieren und zur Erklärung ihrer Absichten in den „Gesammelten Schriften" des Bayreuther Meisters nachschlagen durfte. Die Schüler haben sich von seinen leitenden Gedanken bereits vielfach wieder entfernt, ein anderer Geist weht durch unsere Musikwelt, ein Geist, den wir aus Mangel eines besseren Kennwortes den „modernen" nennen; aber *warum* sich die junge Generation seitwärts in die Büsche schlägt und *wohin* sie ihre Schritte lenkt, darüber verliert sie, in der Öffentlichkeit wenigstens, kein Wort. Mit der Feder in der Hand ein Programm zu verfechten und die Marschlinie ihres Kurses abzustecken, kommt den lebenden Komponisten nicht bei. Es ist, als strebten sie nur von einem dunklen Drange beseelt nach vorwärts, auf Zickzackpfaden, die einander kreuzen, die bald parallel und bald auseinander laufen, ohne daß sich eine gemeinsame Richtung erkennen ließe. Fortschritt — schön! Aber wohin? Ins Blaue hinein? Dekadenz in den Schlamm, in die Wüste? Oder Auf-

stieg zu neuen Gipfeln? Niemand weiß es. Unser Fortschritt als Selbstzweck ist ein Unding; nicht das Fortschreiten heiligt das Ziel, sondern umgekehrt, das Ziel den Fortschritt. Diese anscheinende Planlosigkeit und Irrlichteliererei unserer Modernen hat nicht wenig dazu beigetragen, daß viele, die dem Gang der Bewegung sich anfangs gern überließen, nun davon unbefriedigt auf den frisch grünenden Inseln älterer Ideale sich einzurichten beginnen. Jedenfalls ist der Glaube an die Zukunft der modernen Musik gerade in den Kreisen der Gebildeten und Gereiften stark gesunken, ohne daß man der oberflächlich aburteilenden Kritik die Schuld an dieser Stimmung allein aufbürden dürfte. Auch darin sind wir gegen die Wagnerperiode im Nachteil, daß damals vor allem um Ideen gekämpft wurde und die Personen nur als Vertreter leuchtender Gedanken gefeiert wurden. Wogegen heutzutage der Streit nicht zwischen Anhängern von Ideen, sondern meist zwischen den persönlichen Parteigängern der verschiedenen Komponisten währt.

Nun möcht ich noch einem Mißverständnis vorbeugen. Es fällt mir weder ein zu glauben, daß ein wirklicher Künstler nach vorgefaßten Theorien und Rezepten schaffe, noch meine ich, daß er zur Darlegung der Grundsätze, deren er sich während oder nach dem Schaffen bewußt geworden ist, geradezu verpflichtet sei. „Das Reden über die Kunst überlasse ich denen, die in ihren Werken selbst so wenig zu sagen haben,“ schrieb mir einmal Hugo Wolf, ein Standpunkt, den man gelten lassen muß. Nur das wollte ich hervorheben, daß gerade in den Kreisen derjenigen unserer Musiker, in denen man das Reden durchaus nicht abgeschworen hat, vielmehr immerzu mit großen Worten von „Fortschritt‘, „neuen Bahnen“, „modernen Prinzipien“ u. s. w. regaliert und regaliert wird, so wenig Neigung herrscht, den Inhalt dieser schönen Schlagworte genauer zu bezeichnen. Die Wagnerschule hat sich ihrerzeit wenigstens redliche Mühe gegeben, den Leuten klar zu machen, was sie anstrebe; will man hingegen bei den Modernen eine nähere

Auskunft, so wird man nicht etwa mit dem Hinweis auf das Unbewußte des schöpferischen Vorgangs abgewiesen, sondern sie wiederholen in der Regel die alten Schlagworte nur mit gewichtigerem Ton und sagen zuletzt: Quod erat demonstrandum. So dürfte man's, glauben wir, keinem sehr verübeln, wenn er vermuten sollte, unsere Fortschrittler seien über die Ziele, die sie verfolgen, selber nicht ganz so klar, wie sie glauben.

In solchen Tagen des Zagens und Zweifels mußte ein Buch willkommen sein, worin uns ein Kundiger die Zeichen der Zeit deutete, das einprägsame Schlagwort für die Bestrebungen der einzelnen Gruppen unter den Musikern formte und die Parole für den frischen Kampf der Geister ausgab, auf daß sich deren reinliche Scheidung vollziehe, Zusammengehöriges sich näher aneinander schließe, Unvereinbares sich seines Gegensatzes bewußt werde und der unbefangene Beobachter die Schlachtordnung der musikalischen Parteien wie auf einer strategischen Karte überblicke. Dieses Buch zu schreiben, hat nun Arthur Seidl gewagt, er gab es unter dem Titel „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“ im Harmonie-Verlage zu Berlin heraus und erwarb sich damit ohne Frage ein nicht geringes Verdienst um die Selbstbesinnung unserer Zeit; ein Verdienst, das nur durch den Umstand einigermaßen geschmälert wird, daß er seine Betrachtungen nicht aus der Vogelschau, sondern auf einem einzigen, vom wildesten Getümmel des Tages umdrängten, wenngleich hohen Aussichtspunkte, nämlich von der Warte der Richard Straußischen Kunst aus anstellte. Aber man sieht nun doch einigermaßen wo und wie, ja, man bekommt sogar deutliche Fingerzeige auf die Frage: wohin? Und schließlich glaubt Seidl dargetan zu haben, wie in der modernen Welt „Alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt“, so daß an Stelle des willkürlichen Durcheinanders ein gewisser Zusammenhang der Erscheinungen sich offenbare. Mit einem so zeitgemäßen Buche sich gründlich auseinanderzusetzen,

dürfte jedem für das „Rollen der Begebenheit“ sich interessierenden ernsten Musikfreunde ein unabweisliches Bedürfnis sein. Und er wird es befriedigen, obgleich der Verfasser in der Absicht, in jedem Satze recht viel zu sagen und durch unaufhörliche Wortspiele und Anspielungen Geist zu versprühen, mitunter nicht zweifellos verständlich und schwer lesbar geschrieben hat.

Aber bevor wir uns auf eine Erörterung des fraglichen Buches einlassen, sei eine bemerkenswerte Tatsache festgestellt. Hätte Seidl unsern modernen Komponisten wirklich aus der Seele gesprochen, hätte er für den Sinn ihrer Bestrebungen das erlösende Wort getroffen — dann müßte das Buch schon jetzt einen viel lauteren Widerhall gefunden haben, als sich bisher vernehmen läßt. Es müßte offene Briefe, Zustimmungskundgebungen auf der einen, Proteste und Widerlegungsversuche auf der andern Seite regnen. Vergebens jedoch sucht man in den Spalten unserer Fachzeitschriften nach dergleichen. Vollkommen still geblieben ist es im deutschen Komponistenhain, und es hat nicht einmal von ferne den Anschein, als ob dieses Schweigen eine Billigung bedeute. Eher könnten Argwöhnische vermuten, unseren Komponisten liege gar nichts daran, über sich selbst ins Klare zu kommen, oder sie seien geradezu unfähig, die Probleme ihrer Kunst scharfsinnig zu erfassen, woraus dann abermals der geistige Niedergang der musikalischen Moderne sich ergäbe. Dieses Ergebnis jedoch würde wieder Seidls ganzes Buch umstürzen, da er darin als begeisterter Fürsprecher unserer jüngsten musikalischen Entwickelung auftritt.

Ich gehöre keineswegs zu denen, welche die Musikschriftstellerei Dr. Seidls unterschätzen. Selbst die Gegner werden ihm zugestehen, daß er ein Talent und ein Charakter ist, daß er nur schreibt, was seine heilige Überzeugung ist, nichts, um nach irgend einer Seite zu dienern. Aber sein bohrender Verstand und sein ausgebreitetes Wissen paart sich mehr mit dem leidenschaftlichen Geist des Bekehrers, als mit dem offenen

Aug' und Ohr des Künstlers. Ihn interessiert das Kunstwerk nicht so sehr als solches, sondern vor allem seiner Tendenz nach, als document humain. Sobald er es einmal klassifiziert hat, fühlt er sich vollkommen befriedigt; die „Idee“ eines Kunstwerks, nicht ihre Gestaltung, zieht ihn an; er ist, um einmal frei nach Nietzsche zu sprechen, ein „versetzter Hegelianer“, und man könnte glauben, auf ihn hätte Grillparzer sein Epigramm gegen die Ästhetiker gemünzt:

„Romantisch, klassisch und modern
Scheint schon ein Urteil diesen Herrn,
Doch sie übersehen in stolzem Mut
Die wahren Gattungen: schlecht und gut.“

Und hier ist der erste wesentliche Punkt, wo ich Seidl auf das entschiedenste widersprechen muß. Mag es jedem Kunstschriftsteller, auch dem vorsichtigsten, und nicht nur ein einziges Mal passiert sein, daß er ein bedeutendes Werk zu gering einschätzte, oder daß er einem anderen eine Bedeutung beimaß, die nicht gerechtfertigt war: eine Kritik, die „jenseits von gut und böse“, nur einordnet und beschreibt und nicht auch wertet, verzichtet auf die vornehmste ihrer Aufgaben und trägt, wenn sie sich auch hinter dem Schlagwort „modern“ verschanzt, den Stempel der Dekadenz auf der Stirne. In der modernen grundsätzlichen Urteilskneiferei kann ich ebensowenig wie in dem ehemaligen übereilten Darauflosurteilen irgend einen Vorzug oder Fortschritt wahrnehmen, und auch Arthur Seidl ist gottlob noch nicht so weit „Über-Kritiker“, um den natürlichen Zug der Vernunft zum unterscheidenden Bewerten in sich ganz zu überwinden. So wird ihm denn fast unbewußt die alexandrinische Tätigkeit des Klassifizierens zum Urteil. Die Einordnung eines Werkes in die Kategorie des Alten kommt, wenn nicht der Verwerfung, so doch zum mindesten einem Tadel gleich; seine Charakteristik als ein Erzeugnis der Moderne gilt schon als eine gute Zensur. Seidl hat eine schier unbe-

grenzte Ehrfurcht vor dem Begriff des Modernen, aber er entsagt einer Begriffsbestimmung dieses seines Ideals, weil das wiederum — nicht modern wäre. Weg mit aller „systematischen Entwickelung“ — mit dem „abgeschlossenen Gedankenbau“, ruft er aus und begnügt sich mit einem induktiven Verfahren, indem er eine Reihe moderner Tendenzen aufzählt, ohne aber, „da überall Neues entsteht“, die Vollständigkeit zu beanspruchen. Dieser Teil seiner Ausführungen ist ohne Zweifel belehrend und lesenswert. Vielleicht einigen wir uns einstweilen dahin, unter der Moderne die Summe der im letzten Jahrzehnt neuaufgenommenen oder aus früheren unscheinbaren Keimen zu kräftigem Leben gediehenen Bestrebungen zu verstehen. Aber damit haben wir bestenfalls eine Grenzlinie gewonnen, keinen Gesichtspunkt, denn was nützt uns ein Begriff von solcher Dehnbarkeit, daß er sowohl den „Vorstößen“ der Strauß und Ansorge, als auch den Renaissance-Absichten der Musikhistoriker, der Griechenoper Bungerts und den Wirklichkeitsopern der Veristen Raum gibt? Seidl selbst gebraucht das Wort in engerem Sinne. Nicht alles, was für das Kunstleben unserer Tage charakteristisch ist, soll darum schon den Anspruch erheben dürfen, sich „modern“ zu nennen. Aber andrerseits läßt er seinen Modernen all jenes „Prestige“ zugute kommen, das ihm nur in seiner allgemeineren Bedeutung geziemte, — womit die Verwirrung nur noch größer wird.

„Wir alle wollen mit der Zeit gehen,“ beginnt Seidl, — ich glaube, er irrt schon in diesem ersten Satze. Ihm freilich, in seinem edlen Snobismus, erscheint nichts fürchterlicher, als „den Anschluß zu verpassen“, aber er verallgemeinert allzu schnell seine subjektiven Empfindungen und statuiert eine Art moralischen Fortschrittzwanges. Es gibt wirklich Viele, die sich — und zwar keineswegs aus geistiger Trägheit — von der großen Woge des Zeitstroms nicht tragen lassen mögen, sondern sich dort festsetzen, wo es dieser ihrer Individualität beliebt, deren Macht mir der Nietzscheaner Seidl in diesem Falle selt-

samerweise zu übersehen scheint — es gibt so unzeitgemäße Naturen, daß sie es nicht für Raub halten, ihren Durst nach Kunst sogar noch an Goethe und Beethoven als den geistigen Urquellen zu stillen, ohne das geringste Verlangen nach den Geheimnissen Dehmels und Ansorges. Haben wir ein Recht, sie deshalb schon als abgestandene Philister zu behandeln? Vergebens sucht einen Seidl zu überreden durch das Gleichnis unserer Uhren, die gegen die mitteleuropäische Zeit nicht zurückbleiben dürfen, vergebens weist er auf die modernen Verkehrsmittel hin, die wir nicht mehr entbehren können: denn die Kunst ist kein Räderwerk und keine Postkutsche.

Will ich damit den Fortschritt in der Kunst überhaupt ableugnen? Nichts liegt mir ferner. Nur so viel behaupte ich, daß er nicht der beabsichtigte Zweck, sondern die natürliche Folge des Schaffens ist. Nicht um fortzuschreiten, schaffen die echten Künstler, sondern indem sie schaffen, schreiten sie fort. Ich will auch keineswegs abraten von der regen Teilnahme am geistigen Leben der Gegenwart, sondern ich will mich dagegen verwahren, daß nur, wer jede Mode mitmacht, wer sich von nichts ausschließt, was irgendwelche Leute als „an der Zeit“ ausschreien, den Anspruch erwirbt, ein moderner Mensch zu sein. Die Formulierung der Seidlschen Hauptfrage: Was ist heute das Lebendige und für unser Dasein besonders wirksam? schlägt ihren eigenen Herrn. Wer sind diese „Wir“? Die Mehrzahl unserer Zeitgenossen freut sich bekanntermaßen am Gestern, für sie ist z. B. die Kunst eines Hugo Wolf noch nicht „wirksam“. Und diesen selben Wolf will Seidl nicht als Vollmodernen gelten lassen, wodurch sich das „wir“ zuletzt auf den kleinen Kreis der unbedingten Richard Strauß-Verehrer reduziert. So wenig geleugnet werden sollte, daß die Kunst der Neueren einige bisher unbenutzte Saiten des menschlichen Empfindens angeschlagen hat, so töricht wäre es, zu sagen, diese neuen Saiten seien schon das ganze Instrument. Was die großen Meister der Vergangenheit von Bach bis

Wagner geschaffen haben, ist zum großen Teil unendlich bedeutsamer für das Dasein der Gegenwart, als gar viele Erscheinungen, denen wir nach Seidl als „Zeichen der Zeit“ unseren besonders tiefen Bückling machen müßten. Plötzlich fällt uns der Verfasser mit dem Bemerken ins Wort, diese Erscheinung würde eben erst später einmal bedeutsam werden, was den Schluß nahe legt: das heute Lebendige ist, was in der Zukunft lebendig sein *wird* — und was dergleichen Paradoxen mehr sind. Der Satz Heraklits vom beständigen Fluß der Dinge leuchtet uns als ein großer Weltgedanke ein; die modernen Fortschrittphilister, die stündlich mit ängstlichem Blick nach der ihnen maßgeblichen Geistesuhr spähen, um ihre Taschenuhr genau darnach in Gang zu erhalten, nötigen einem ein Lächeln ab. Gewiß, daß sich — um Byrons Wort zu gebrauchen — die Ideale wie die Schlangen häuten, aber sie tun das nicht aus Rücksicht für eine abstrakte Zeit, sondern in einem seelischen Entwickelungsprozeß des Individuums. Ob sich die „Zeit“ analog oder nach anderen Richtungen hin entwickelt, bleibt dem Individuum dabei ganz gleichgültig, das seinen inneren Umbildungsprozeß nach dem Gesetz seiner besonderen Art vollzieht.

---

18. Die Guntramlegende.

Die Zeiten sind längst vorüber, wo in der Oper der schnöde Grundsatz galt, das singen zu lassen, was zu dumm und schal gewesen wäre, um gesprochen zu werden. Aus einer bloß vergnügsamen Hoffestlichkeit, die schließlich in allerhand Reverenzen vor den anwesenden Herrschaften auslief, hat sich die Oper allmählich zu einer Trägerin von bewegenden sittlichen Ideen der Zeit erhoben. Seit Wagners „Tristan“ und „Parsifal“ gibt es eine ganze Reihe solcher philosophierender Musikdramen, worin Welträtsel gestellt und gelöst werden, worin die Tonkunst den ausführlichen Erörterungen metaphysischer und ethischer Probleme die tiefere Gemütsresonanz verleihen soll. Die Daseinsberechtigung solcher Kunstwerke wird nur derjenige zu leugnen wagen, der das Reich der ernsten Musik auf die Gemeinempfindungen der Erotik beschränken und ihr daneben höchstens noch religiöse oder patriotische Stimmungen, Racheschreie um ermordete Väter und dgl. gestatten möchte. Mit solchen Philistern wollen wir nicht streiten, räumen jedoch unsererseits der Kunst das ganze weite Feld seelischen Lebens und dem Künstler das Recht ein, Ideen, die seinen Geist und seine Phantasie erregen, darzustellen und zu verbreiten. Nur hüte man sich davor, die Idee an sich für das Ausschlaggebende zu halten, vielmehr bestimmt sich der Wert der Idee in der Kunst durch den Grad der Lebendigkeit, die ihr der Künstler verleiht. Leider wird dieser fast triviale Grundsatz so häufig außer Acht gelassen! Auch Wagner gegenüber. Wir haben so zahlreiche Schriften über den philosophischen Gehalt und die

sagenwissenschaftlichen Grundlagen seiner Werke, aber wie wenige, die uns aufzeigen, daß die Genialität des Meisters nicht in den — zum guten Teil nur von Schopenhauer entlehnten — Ideen liege, sondern in der dramatischen Anschaulichkeit, zu der sie durch ihn gelangen, d. h. in ihrer künstlerischen Gestaltung.

Es kann einen drum nicht wundern, wenn man von den literarischen Vertretern Richard Strauß' seinen „Guntram" immer wieder mit dem Hinweis auf die zu Grunde liegende Idee als epochemachendes Werk preisen hört. Der Inhalt ist in aller Kürze folgender: Guntram, ein mittelalterlicher Sänger und Genosse eines heiligen Bundes, kommt in ein Reich, wo Krieg und Aufruhr herrschen, um des Fürsten Herz zu rühren und für die Idee des Friedens zu gewinnen. Dabei gerät er in Streit mit dem eigentlichen Tyrannen des Landes, dem Herzog Robert, und erschlägt ihn in Notwehr. Vom Bunde zur formalen Rechenschaft gefordert, will er dessen Gesetze nicht mehr anerkennen und begründet das mit den Worten: „Arm an Erfahrung, glaubt ich wohl einst, ein Herz sei durch Regeln zu leiten, ein Leben sei nach Gesetzen zu führen. Eine einzige Stunde hat mich erleuchtet, doch jetzt bin ich einsam, allein mit mir selbst. Meinem Leid hilft einzig nur meines Herzens Drang, meine Schuld sühnt nur die Buße meiner Wahl, mein Leben bestimmt meines Geistes Gesetz, mein Gott spricht durch mich selbst nur zu mir." Und weil er allein weiß, daß die objektiv einwandsfreie Tat doch nicht schuldlos gewesen, weil nicht nur der Selbsterhaltungstrieb, sondern auch — die Liebe zu der Gattin des Getöteten sein Schwert geleitet hat, so kann er auch allein sich die Buße auferlegen, die da lautet: Selbstverbannung und Verzicht auf die geliebte Frau. Im ersten Entwurfe las man's anders. Da entsagte Guntram nicht aus eigenem Antriebe, sondern gehorsam dem Bundesgebote. Mittlerweile hatte aber der Wagnerianer Strauß an Nietzsches Sphäre lange genug gesogen, um sich an den Gedanken der Selbstherrlichkeit des

Individuums zu berauschen. Während Wagners Helden stets mit Hülfe anderer Personen „erlöst“ werden, sagt Strauß energisch: „Hilf dir selbst,“ er stellt dem „Genie der Gemeinsamkeit“ das „Genie der Einsamkeit“ entgegen. Das ist sein gutes Recht, und wir haben nur mehr zu fragen, wie's ihm gelungen ist, seinen Gedanken sinnenfällig zu machen.

Die unter Strauß' Leitung veranstaltete Aufführung des „Guntram“ in Prag erlaubt mir, darüber nicht nur als Leser, sondern als Ohren- und Augenzeuge zu urteilen. Schon eine Durchsicht des Textes zeigt, daß dem Werke die Ursprünglichkeit mangelt. Personen, Situationen, Satzfügung, Wortschatz — alles wagnerisch, allzuwagnerisch. Es ist dem Dichter auch nicht geglückt, die Handlung, die Gestalten mit warmem Blut und Leben zu erfüllen; die poetischen Gedankengänge bleiben im Begrifflichen stecken, ohne ins Sinnliche aufzublühen, und die psychologische Motivierung versagt an wichtigen Stellen. Sowohl die „milde Fürstin“ und Armenpflegerin Freihild, die den fremden Sänger, mit dem sie beim Fest kaum ein paar Worte gewechselt hat, im Kerker sogleich mit einem Heiratsantrag heimsucht, wie ihr liebreicher Vater, der sie an den Wüterich Robert vermählt und für diese Profoßennatur noch herzliche Sympathien übrig hat — sie kranken an einem innern Widerspruch. Andere Unwahrscheinlichkeiten mag man mit „Dichterfreiheit“ entschuldigen, aber um den Fanatismus oder Byzantinismus, der in „Guntram“ Poesie von „selbständiger Bedeutung“ und „Eigenart“ entdecken möchte, beneide ich keinen. Strauß selbst scheint besser als seine Ausleger zu fühlen, daß ein gewisses Geschick in der Handhabung der rhetorischen Elemente der Sprache noch keinen Dichter macht. Er hat den Text seines zweiten Bühnenwerkes „Feuersnot“ nicht mehr selbst geschrieben.

In der musikdramatischen Methode Strauß' Keime des Fortschritts zu entdecken, ist mir nicht vergönnt gewesen. Oder sollte in der Verleugnung alles dessen, was wir aus Wagners

Schriften und Werken als Wesen des Tondramas kennen, der Fortschritt zu suchen sein? Sei's drum; mich gelüstet's nicht, den Merker am Ort nach der Bayreuther Tabulatur zu spielen. Ich wollte unter Umständen selbst eigentümliche Schönheiten des Wagnerschen Kunstideals darangeben (wie wir es selber mit dem Verlust so mancher unwiederbringlichen Reize der alten Opernform erkaufen mußten), wenn nur zum Ersatz zum mindesten doch der Ausblick auf ein neues Ideal eröffnet würde. Aber davon ist im „Guntram" nichts zu finden. Nur einige Mittel und Manieren des Ausdruckes hat Strauß von Wagner übernommen: den symphonischen Aufbau, die sprachgemäße Deklamation, die farbenreiche Harmonik, um sie, oft bis zur Tollheit, auf die Spitze zu treiben. Doch über Wagners Lehren von der Originalität des Schaffens, von musikalischer Intuition, von der Musik als „tönender Gebärde", von der Musik als Versinnlichung der inneren und äußeren dramatischen Vorgänge, setzte sich der jugendliche Stürmer und Dränger, der den „Guntram" komponierte, hinweg. Der absichtliche Bruch mit der Tradition (die ja nicht bloß Konventionen, sondern auch Naturgesetze der Kunst einschließt) aus bloßer Kaprize, es „anders" zu machen, steht zu Wagners aus innerer Notwendigkeit vollzogener Reform in schroffem Gegensatz. Denn Mutwille ist nie schöpferisch gewesen, und ein echtes Kunstwerk ist nie entstanden aus dem Wunsche, die Leute zu ärgern, sondern stets aus dem Drange, positiv Geschautes zur Mitteilung zu gestalten. Charakteristisch wird „Guntram" als Dokument der Zeit der frühesten Nietzschebegeisterung bleiben, als Erzeugnis einer Periode, da die jungen Künstler keck mit ihrem „Ich bin ich" auftrumpfen, die Nichtbeachtung aller „Regeln" als große Tat ansahen und den Fortschritt der Kunst von der Steigerung oder Vervielfältigung der Wagnerschen Mittel erhofften. Inzwischen ist manchem bei seiner Gottähnlichkeit bange geworden. Und wirklich ist nichts unwagnerischer als dieser äußerlich so wagnerisch scheinende „Guntram", der überhaupt kein Musik-

drama, sondern eine Musizieroper genannt werden müßte, in der sich die Musik von der Bühne völlig ins Orchester geflüchtet hat. Sie läßt sich vom Drama wohl anregen, geht aber sonst, wenig um die Szene bekümmert, ihren Gang, während bei Wagner Wort, Ton und Handlung die innigste Harmonie bilden. Am Schluß des ersten Guntramaufzuges steht ein Quartett, dramaturgisch nicht besser als ein Donizettisches Ensemble begründet, worin die einzelnen Personen kaum anders als durch die Verschiedenheit der Stimmgattung unterschieden sind.

Und der absolute Musiker Strauß? Er, der als Symphoniker auf eigenen Füßen steht, wie steckt er auf dem Felde des Musikdramas im Epigonentum! Je stärker er an den Wagnerschen Ketten rüttelt, desto vernehmlicher klirren sie, aber sie brechen nicht. Denn dieses hohe Lied des Individualismus leidet tragischerweise just an dem Mangel individueller, melodischer Erfindung. Nicht als ob es im „Guntram“ an schönen Melodien fehlte. Aber erstens liegen sie fast immer im Orchester und zweitens stammen sie meist von einem anderen Richard her. Oft wird mit verblüffender Kühnheit streckenlang in Wagnerzitaten musiziert. Freilich, dann wieder diese unerhörte instrumentale und polyphone Mache, diese meisterliche thematische Arbeit eines Dreißigjährigen. Darum wird die Partitur dem Fachmusiker als ein technisches Prachtstück den Gegenstand der lehrreichsten Studien bilden können. Die unbeschränkte Herrschaft über die Mittel seiner Kunst, die größte, die vielleicht je ein Sterblicher besessen hat, verdient Bewunderung, man darf um ihretwillen über manche bizarre Überschwänglichkeiten, wie sie der Jugend ja überdies wohl anstehen, hinweghören und manches Übermaß verschmerzen. Nietzsche hat einmal Wagners Musik mit dem Scirocco verglichen. Dann darf man bei Strauß wohl an den glutheißen Samum denken, und daran erinnern, daß die Komposition zum guten Teil unter der Sonne Ägyptens entstanden ist. Diese Musik schwitzt und macht schwitzen.

Sie erquickt und beglückt nicht. Wo Strauß als Symphoniker sich entfalten kann, da ist er auch im „Guntram“ hochbedeutend. Seine in dionysischer Ekstase aufjubelnden und hinreißenden Orchestersätze, das Vorspiel (trotz seiner Parsifaleffekte), die rhythmisch packende, im Kolorit blendende, rauschende Festmusik, der in seinem Klangzauber oft wahrhaft berückende Friedenshymnus bezeugen das. Das Allerschönste aber ist der Schluß. Ohne eigentlich groß in der Erfindung zu sein, atmet diese Szene doch echte, warme, reine Empfindung, ist vortrefflich angelegt, prachtvoll gesteigert und entläßt den ergriffenen Hörer in mildverklärter Ges-dur-Stimmung. „Freihild, leb wohl!“

Man dürfte länger bei den Vorzügen des ohne Zweifel großgedachten Werkes verweilen, wenn nicht die krampfhaften Bemühungen der Straußliteratur, dem „Guntram“ eine epochemachende Bedeutung beizulegen, nötigten, diese Hyperbel auf das richtige Maß zurückzuführen. Die Legende, daß hier ein von den Bühnen mit schwerem Unrecht vernachlässigtes Werk vorliege, das dereinst noch zu hohen Ehren kommen dürfte, ist unhaltbar. Jedenfalls stehen die ungemeinen Schwierigkeiten der Ausführung zum künstlerischen Gehalt des „Guntram“ in keinem rechten Verhältnis, und wenn man's da und dort gibt, so bedeutet das ein ideales Opfer, das nicht dem Werke gilt, sondern dem Meister, dem dieses Schmerzenskind, wohl auch infolge mancher Erinnerungen, die sich daran knüpfen, noch immer am Herzen liegt. Strauß selber hat durch andere, ältere und neuere Schöpfungen am meisten dazu beigetragen, daß wir den „Guntram“ nur als eine interessante Phase, nicht als einen Angelpunkt seiner Entwickelung betrachten dürfen.

---

19. Hans Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich“.

Man hat sich baß gewundert, wie ein Komponist die bekannte Legende von dem Mädchen, das sich für den kranken Ritter das Herz aus dem Leibe schneiden lassen will, um ihn mit ihrem Blute zu heilen, zum Vorwurf eines dramatischen Werkes ausersehen konnte. Ich wundere mich mehr noch, daß von unsern die gesamte ältere Literatur für ihre Bühnenzwecke ausschrotenden Tondichtern noch keiner vor Pfitzner darauf verfallen ist. Die Geschichte wird uns bekanntlich von Hartmann von Aue erzählt und erregte, aus dem Schutt des Mittelalters hervorgeholt, trotz der krystallenen Verse ihres Inhalts wegen den unverhohlenen Abscheu Goethes. Aber seit der Zeit sind wir durch „Tristan“ und „Parsifal“, durch „Hannele“ und „Fuhrmann Henschel“ an kranke Leute auf dem Theater gewöhnt, und zudem hat jener selbe Goethe auch einmal gesagt, daß kein realer Gegenstand unpoetisch sei, wenn ihn der Dichter gehörig zu gebrauchen wisse. So stehen wir nicht nur vor der Tatsache, daß ein Musiker sich des Hartmannschen Stoffes unbedenklich bemächtigte, sondern hören auch, daß Gerhard Hauptmann mit seiner dichterischen Neugestaltung beschäftigt sei — es muß der altschwäbischen Mär also doch ein künstlerischer Reiz innewohnen. In Wahrheit umschließt sie außer dem gräßlichen Motiv des Blutopfers doch auch andere Momente und Gestalten, an denen zumal ein Komponist schwerlich ganz kühl vorübergeht. Der leidende Ritter, sein treuer Vasall, die sorglich pflegenden Frauen, das für den geliebten Herrn todes-

mutige Kind, das schauervolle Milieu des Asketenklosters zu Salerno mit seinen Umzügen der Mönche und dumpfem Dies irae-Gesang; die aufregende Szene am Tor des Opfergemaches, das Wunder und die Schlußverherrlichung — all das ist nicht nur sehr poetisch, sondern zum Teil auch neu für die Opernbühne. Auch an einem dramatischen Problem fehlt es nicht. Es liegt in der inneren Umwandlung des armen Heinrich bis zur entschiedenen Verneinung des Willens zum Leben, die in dem Ausruf „Nicht mehr will ich gerettet sein“ gipfelt und das Wunder der Erlösung herbeiführt, das auch uns Modernen aus Schopenhauerischer Weltanschauung heraus nicht unverständlich ist. Dagegen sind manche, dem Mittelalter ganz einleuchtende Voraussetzungen des Stoffes nicht mehr geeignet, das Gefühl eines Menschen der Gegenwart zu überzeugen, zumal es dem Textdichter James Grun nicht gelang, sie wie Richard Wagner im Geiste unserer Zeiten innerlich umzudeuten. So könnte man denn das Drama, ungeachtet der ansprechenden Versifizierung in einer Flut von ungesucht sich darbietenden Witzen ersäufen, wenn nicht der heilige, mit keinem Wimperzucken um die Wirkung beim Publikum buhlende Kunsternst der beiden Autoren gerade von der Kritik die Mühe forderte, auf die dramatischen Absichten gutwillig einzugehen. Aber auch dann kommt man wohl darüber kaum hinaus, daß Gruns Gestaltungskraft höheren dramatischen Anforderungen im ganzen nicht stand hält, obgleich man ihm einige recht glückliche Einfälle zuerkennen muß. Auch der Schluß bringt keine voll befriedigende Lösung. Während Hartmann den Ritter und die Maid zum guten Ende vereinigt, kümmert sich Heinrich bei Grun nach vollzogener Heilung kaum mehr um die, welche eben noch ihr Leben für ihn hingeben wollte. Er geht auf Wallfahrt, sie bleibt als eine Art Heilige zurück. Natürlich wird kein fein empfindender Mensch verlangen, daß die so hochtrabend anhebende Geschichte in ein „Sichkriegen“ von Held und Heldin auslaufe. Ja, man wird vom künstlerischen Standpunkt den Mut anerkennen, der ein

Bühnenwerk einmal ohne Entfesselung erotischer Leidenschaften hinzustellen vermag. Fern sei also das Verlangen, daß die strengen Mönche von Salern sich schließlich etwa zu einem fröhlichen Hochzeitszug ordnen und das Blutgerüst zum strahlenden Traualtar sich verwandle, was uns in einer Oper älteren Schnitts schwerlich erspart geblieben wäre. Aber Menschen mit solchen gemeinsamen Erlebnissen, wie Heinrich und Agnes, gehen danach nicht gleichgültig auseinander, sie gehören in irgend einer Form fürs Leben zusammen, wir wollen sie darum zuletzt wenigstens Hand in Hand erblicken, statt daß Agnes auf der einen Seite des Klosterhofs beglückwünscht wird, indessen Heinrich auf der andern Seite allerhand gute Vorsätze für eine künftige, gottgefälligere Lebensweise faßt. Grun hatte die Sache bisher so hübsch angelegt, man verfolgte mit Befriedigung, wie er an Stelle der verzückten, mystischen Tiraden, in denen sich die Jungfrau bei Hartmann von Aue ergeht, an Stelle dieser fanatischen Opferlust ins Blaue hinein, eine unbewußte menschliche Neigung des Kindes zu der Person des „lieben Herrn“ diskret durchschimmern läßt. Aber der Abstraktionsteufel sitzt den Deutschen nun einmal im Nacken. Den epischen Dichter des alten „Armen Heinrich“ ließ er erst gegen das Ende hin los; die dramatischen Autoren des neuen packte er just im Finale, und zwar kräftig!

Läßt sich somit gegen die dichterische Erneuerung des Stoffes durch Grun mancherlei geltend machen, so nötigt seine musikalische Gestaltung durch Pfitzner eine Bewunderung ab, die durch den Umstand, daß es sich um die Arbeit eines Zwanzigjährigen handelt, kaum noch bedingt wird. Über sein Werk hat Humperdinck, der einer durchaus anderen künstlerischen Richtung huldigt, ein begeistertes Urteil gefällt, und auch ich leugne keineswegs, daß meine musikdramatischen Ideale von jenen, die im „Armen Heinrich“ verwirklicht sind, mitunter weit abliegen. Aber das wäre eine beschränkte Kritik, die bedeutende Werke bloß nach individuellen, vorgefaßten Grundsätzen

beurteilen wollte. „Sucht davon erst die Regeln auf“, muß es heißen. In der Geschichte der Erstlingswerke dürfte Pfitzners „Armer Heinrich“ einzig dastehen, vor allem infolge der Reife der Konzeption und Faktur, und allsogleich zeigt sich, worin seine besondere Stärke liegt: in der Harmonik, die in der Tat neu ist und gewiß das Äußerste bezeichnet, was hierin über den „Tristan“ hinaus bisher geleistet wurde. Weiter scheint es einstweilen wirklich nicht mehr zu gehen! Dabei ist diese Harmonie aber nicht etwa — ich betone das — erkünstelt und erklügelt, sondern das Erzeugnis einer eigenartigen, hier aus dem dichterischen Vorwurf heraus gerechtfertigten musikalischen Denkweise, in die man sich freilich erst ein bischen einleben muß, um ihre innere Notwendigkeit zu begreifen. Die Umwandlung, die das heutige harmonische Empfinden durchmacht, ist im „Armen Heindich“ fast an ihrem Endpunkt angelangt. Die alterierte Harmonie erscheint als das Normale, der reine Dreiklang wird als besonderes Mittel der Charakteristik aufgespart, offenbar unter dem Einfluß der modernen psychologischen Anschauung, wonach die „gemischten“ Stimmungen das Leben beherrschen, die reinen hingegen nur unter günstigen Umständen daraus hervorgehen. Der innige Zusammenhang der Musik mit dem allgemeinen Geistesleben wird uns wieder einmal klar, und die Mächte, die da am Werk sind, wird man vergebens mit den Formeln der ästhetischen Schulbücher zu beschwören suchen. Die Kraft, womit Pfitzner in einem Alter, wo die Phantasie gern ins Bunte strebt, die einmal angeschlagene Grundstimmung durch das ganze Drama festzuhalten vermochte, ist erstaunlich, aber die Medaille hat auch ihre Kehrseite. Es fehlen die scharfen Kontraste, deren das Drama für die hinreißende Bühnenwirkung bedarf, was freilich in erster Reihe dem Librettisten zur Last fällt. Hand in Hand mit dem Harmoniker, der innerhalb der Musik unserer Tage, schon als scharfprofilierter Charakterkopf dasteht, geht bei Pfitzner der Kolorist und Rhythmiker. Welche herrliche, klingende Instrumentation! Wenn er im Vorspiel zum

ersten Aufzug die wilde Schmerzensnacht des armen Heinrich, oder in der Einleitung zum dritten die Furchtbarkeit der salernischen Askese schildert, tun Höllenabgründe sich auf. Wenn er das Wehen der Frühlingsdüfte und Italiens goldene Auen malt, umschweben wahrhaft paradiesische Klänge das Ohr. Ich wüßte mich auch keiner Stelle zu entsinnen, die man als instrumentalen Exzeß auf die Rechnung jugendlichen Überschwangs setzen müßte. Die sehr ausdrucksvollen, melodisch fließenden Singstimmen haben zwar gegen die Polyphonie des Orchesters keinen leichten Stand, aber von überflüssigem Decken kann keine Rede sein. In dritter Reihe erst kommt Pfitzner als Melodiker in Betracht. Die Tongedanken, mit denen er arbeitet, sind zwar meist solche von erster Güte, einer genialen, gegenständlichen Intuition entsprungen und voll musikalischen Gehaltes. Aber ihre Zahl ist nicht groß, und ich habe den Eindruck, als dürfte man dies nicht allein aus der künstlerischen Ökonomie erklären. Ein neues, kräftiges, strahlendes Motiv würde namentlich dem Schlusse zustatten gekommen sein.

Ist nun Pfitzner ein spezifisch dramatisches Talent zu nennen? Je nun, wir müssen seit Wagner, der beides in sich vereinte, zwei Gattungen von Musikdramatikern unterscheiden: die einen, die stets die lebendige Szene im Auge haben und sozusagen „geschaute Musik“ schreiben; die andern, denen es auf die inneren Vorgänge ankommt, bei denen deshalb die „empfundene Musik“ vorherrscht. Zu letzterer Gattung gehört Pfitzner, und da er dabei ein Künstler von ausgesprochener Subjektivität ist, spricht durch den Mund seiner Helden doch immer nur er zu uns. Was der weltweise Arzt, der feingebildete Ritter, der biderbe Dietrich, sein schlichtes Weib und das zarte Kind musikalisch äußern, fließt aus dem Born eines gleich komplizierten Seelenlebens, nämlich dem des Komponisten selber. Man könnte darum nach der Analogie auf lyrischem Gebiete recht wohl von einem „Ich-Dramatiker“ reden. Dieser psychurgische Charakter des Pfitznerschen Schaffens erklärt auch manche sonst nicht

verständliche Umständlichkeiten und Abschweifungen der Musik. So kann er sich nicht enthalten, bei leerer Szene seine Mitfreude an Dietrichs Heimkehr in einem hochherrlichen Orchestersatze Luft zu machen; so kann er ohne Reue die von den Hörern und Spielern mit Ungeduld erwartete Erzählung des Getreuen durch ein einläßliches Verweilen bei nebensächlichen Abenteuern und landschaftlichen Eindrücken hinziehen, wofür uns allerdings die musikalische Schönheit dieser Zögernisse schadlos hält. Die Erinnerungen, in denen sich, von einer Solovioline umspielt, Heinrich im dritten Akt mit Agnes ergeht, würden uns am Krankenlager, im ersten, sicherlich rühren; hier, kurz vor der Katastrophe, lähmen sie die Spannung. Ja, die Katastrophe selbst beeinträchtigt er dadurch, daß er die entscheidenden Worte Heinrichs, jenes vorhin angeführte „Nicht mehr will ich gerettet sein" mit einem — der seelischen Erregung allerdings vollkommen entsprechenden — Fortissimo des Orchesters übertäubt. Aber solche Dinge, ebenso wie die im Verhältnis allzu breite Durchführung des Schlußjubels fallen vielleicht gegen den praktischen, aber nicht gegen den Kunstwert des „Armen Heinrich" ins Gewicht. Man braucht sie auch nicht der Jugendlichkeit des Brausekopfs zu gute zu halten, denn dergleichen soll auch ergrauten Schädeln schon passiert sein. Jedenfalls zählt Pfitzner zu jenen unter den lebenden Tondichtern, auf deren Entwickelung wir ungewöhnliche Hoffnungen für die Zukunft setzen.

20. Manru.

Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Alfred Nossig, Musik von J. J. Paderewski.

„Die Kunst ist die Revanche Polens“ meint Alfred Nossig, der Librettist, in seiner Broschüre über Paderewski.*) Zugegeben! Nur daß vielleicht im Hinblick auf gewisse Partien im „Manru“ der Einwand erhoben werden könnte, ob es notwendig war, das Schicksal des armen Landes gar so — intensiv zu vergelten. Daß Herr Nossig auch humanere Augenblicke hat, scheint die von ihm nicht übel modellierte Büste Paderewskis zu bezeugen, deren Abbildung seine Schrift enthält. Außer dem interessanten Zugeständnis, daß der polnische Künstler Rache à la Karl Moor als Gewerbe ausübt, erfahren wir noch, Paderewski sei mit „Manru“ der Vollender der polnischen Oper geworden (von der die wenigsten wissen, daß sie überhaupt schon angefangen hat) und habe in diesem Werke sein Bestes gegeben. Er sei ein Genie, eine große Seele, ein geflügeltes Wundertier, eine — doch genug! Schon diese wenigen Exzerpte dürften hinreichen, um unsere Erwartungen auf das Äußerste zu spannen.

Daß das Komponieren für einen Mann wie Paderewski einen unwiderstehlich lockenden Reiz besitzt, läßt sich begreifen. In technischer Beziehung in seinen Berliner Lehrjahren ausgiebig vorgebildet, ein Künstler von regem Temperament und gewiß nicht ohne produktive Anlagen, langweilte ihn das ewig gleichflimmernde Einerlei seiner Virtuosenerfolge,

---

[1]) Leipzig, Seemanns Nachfolger.

und nachdem die Freunde ihn auf Grund seines „Menuetts“ als eine Art Mozart II. eingeschätzt hatten, drängte es ihn, seine Kongenialität auch auf dem heißeren Boden der Oper zu bewähren. In Nossig fand er seinen zweiten Da Ponte, sein berühmter Name öffnete ihm rasch die Pforten des Dresdners Hoftheaters, wo die englische und amerikanische Kolonie, die ihn vergöttert, für den erforderlichen Triumph sorgte, und nun versucht er sein Glück, um das Gleichnis zu vollenden, in Prag, der Don Juan-Stadt. Das Auftreten im philharmonischen Konzert hypnotisiert das Publikum und auf dem Umweg über das Klavier soll er als Komponist gefeiert werden. Unser Theater scheut, den illustren Gast zu ehren, keine Mühen und Kosten, und — lassen wir, ehe wir die Rechnung schließen, die Oper noch einmal an uns vorüberziehen!

Das Bauernmädchen Ulana hat den Zigeuner Manru gegen den Willen der Mutter geheiratet. Es geht dem Paare schlecht. Zudem erwacht in Manru die angeborene Unrast seines Stammes, und die arme Ulana mit ihrem Kinde lebt in Angst und Elend. An einem ländlichen Festtag treibt sie die Not zum Hause der Mutter Hedwig, Brot und Verzeihung zu erbitten. Sie achtet nicht der Spottlieder ihrer einstigen Gespielinnen über die Zigeunerfrau. Indessen, die harte Mutter will wohl sie, aber nicht ihren Mann, „den Landstreicher“ in Gnaden aufnehmen. Von Manru aber kann Ulana nicht lassen. Seine Treue bleibt ihr einziger Hort. Um sich dieser zu versichern, bringt sie Urok, einen einfältigen Bauer, der sie insgeheim liebt, dazu, ihr ein elisire d'amore zu brauen. Unterdes nimmt das Fest seinen Fortgang, man zieht Ulana zum Hohn mit in den Reigen, Manru kommt ihr zu Hilfe, ein Kampf entspinnt sich, dem die alte Hedwig Einhalt gebietet. Das Zigeunerpaar soll geächtet sein, niemand sie berühren. Damit schließt der Akt.

Im folgenden sehen wir Manrus verfallenes Gehöft. Ulana wiegt ihr Baby, Manru schmiedet, aber er fühlt sich nicht ganz

gemütlich im Familienleben. Es kommt zu unerquicklichen Auseinandersetzungen, in deren Verlaufe der zärtliche Gatte sein Weib sogar erschlagen will, um sie von ihrem Jammer zu befreien! Zum Glück wirft sich der treue Urok dazwischen. Er bringt Ulana den Zaubertrank. Manru scheint sich allgemach zu beruhigen, da hört man hinter der Szene eine Zigeunerweise spielen. Der Geiger ist der alte Zigeuner Jagu, der Manru zu seiner Horde zurückbringen möchte. Er weiß ihm auch von Manrus einstiger Flamme, der lockeren Zigeunerin Asa allerhand Anziehendes zu berichten. In Manru kämpft das Stammesgefühl und der Wandertrieb mit der Liebe zu Weib und Kind. Schließlich siegt das moralische Prinzip. Er bleibt. Ulana nimmt seine günstige Verfassung wahr und reicht ihm den Liebestrank, der alsbald seine Wirkung äußert. Manru wird unruhig. Er reckt sich auf, bekommt galante Anwandlungen, und sinkt schließlich seiner Frau, die von dieser künstlichen Zärtlichkeit durchaus befriedigt zu sein scheint, in die Arme. Dieser Akt ist entschieden der wirksamste. Während im ersten nur die hübschen Spottchöre einige Beachtung verdienen, das große Ballet aber musikalisch etwas dürftig ausgefallen ist, liegt im zweiten trotz mancher Längen doch Stimmung. Mit dem Liebestrank wird uns auch ein wohlklingendes, geschmeidiges Leitmotiv präsentiert, Manrus Erotik ergießt sich in gefälligen Kantilenen, und das Duett ist geradezu ein Reißer für das große Publikum. Im orchestralen Nachspiel hat der Vollender der polnischen Oper dem Vollender des deutschen Musikdramas die Ehre erwiesen, dessen ersten Aktschluß der „Walküre“ für seinen besonderen Zweck zu adaptieren.

Der dritte Akt wird durch ein Vorspiel eingeleitet, das eine stürmische Nacht im Gebirge charakteristisch zu schildern scheint. Manru mit seiner Inklination für Voll- und Demimonde erwacht und taumelt als Somnambule durchs Gelände. Ein endloses Orchesterstück malt seinen unerquicklichen Zustand

nach genossenem Tranke. Wahre Kater- und Katzenmusik! Revanche erster Ordnung! Selbst unser guter Theatermond, der sonst so stille an den Abendwolken hinzugehen pflegt, wußte nicht, welches Gesicht er dazu machen sollte. Die Szene belebt sich. Eine Zigeunerbande naht unter den Klängen eines Marsches, dessen Motiv aus „Carmen“ entlehnt, also sehr angenehm zu hören ist. Man findet Manru, Asa seine „Gewesene“ ist dabei und trifft sogleich Anstalten, ihren früheren Liebsten dem Zigeunerleben wiederzugewinnen. Trotz des Anführers der Bande, des Oros, eifersüchtigem Widerspruch gelingt ihr das. Nach längerem Seelenkampfe, zuletzt durch des Quintolen-Jagu brillantes Geigenspiel vollständig kirre gemacht, geht er mit Asa. Ulana stürzt sich, die Sorge um ihr Kind sehr unmütterlich verleugnend, in den nahen See und den Manru schleudert der erbitterte Urok zur Rache gleichfalls dahinein. Und wenn sie nicht ertrunken sind, so leben sie heute noch.

Dieser Akt ist bei uns einigermaßen unterschätzt worden. Die Chöre der Zigeuner, namentlich dort, wo sie in sinnloser Lust Manru mit fortreißen, sind sehr lebendig und wirksam gesteigert, auch Manrus Gesänge gewinnen nicht selten warmen Ausdruck und melodische Kontur. Aber das Publikum war im Verlaufe des Abends dahinter gekommen, daß hier denn doch keine wahrhaft originelle Schöpfernatur sich ausspreche und die krassen theatralischen Effekte verpufften. Paderewski ist in der Wahl der „Dichtung“ (euphemistisch für Textbuch) diesmal nicht eben glücklich gewesen. Das Milieu der Zigeuner, die als eine wahre „Kolonie für Galgen und Rad“ vorgeführt werden, ist allerdings nicht sonderlich appetitlich, doch immerhin pittoresk und enthält ein Motiv, das einen Paderewski anziehen konnte. Der Kampf zwischen der unstäten Nomadennatur und dem Wohlgefühl der Seßhaftigkeit in einer Menschenbrust mag in dem Virtuosen, wenn er aus seiner herrlichen Villa am Genfer See sich zu neuen Wanderfahrten in die Welt

rüstete, verwandte Gefühle ausgelöst haben. Leider nicht stark genug. Statt das Motiv musikalisch prägnant zu fassen und wie Lebensblut durch die Adern der Partitur fluten zu lassen, versucht es Paderewski, oft nur episodistisch, von verschiedenen Seiten zu packen und verliert dadurch die organische Einheit der Komposition. Nichtsdestoweniger gehören die bezüglichen Partien zu den sympathischesten des Werkes, ich erinnere an Manrus schwermütige Betrachtungen mit der refrainartigen Schicksalsfrage: „Warum? wohin? ich weiß es nicht!" Dies und manche andere gelungene Einzelheit kann man loben, wird auch den bekundeten richtigen dramatischen Instinkt des Komponisten bereitwillig einräumen, um dann gegenüber der Dresdener Verzückung ruhigeren Gemütes zu versichern, daß hier kein erfinderisches Talent von echter Eigenart sich kundgibt, kein von innen erschautes Lebensbild sich enthüllt, sondern daß wir es bloß mit einem geschickten Eklektiker zu tun haben. Vielleicht hat der Erfolg im Konzert in dieser Hinsicht ein unvorteilhaft günstiges Prestige geschaffen. Von einem Mann, der so wundersüß spielt, von einer Celebrität, deren Tränen und sonstige Abfälle von vornehmen Damen als Reliquien verwahrt werden, verlangt das Volk, daß seine Musik nicht bloß knistere, sprühe oder schmelze, sondern daß sie auch zünde und leuchte.

Die Oper wird eine Zeitlang die Neugierde und Schaulust vergnügen. Wie lange? Das hängt von Umständen ab. Ein Bloßlegen des großen Ballets, dem durch das plötzliche Dreinsingen Manrus die Spitze abgebrochen wird und einige tüchtige Striche, namentlich in der fatalen Mondmusik, würden dem Eindruck sehr zustatten kommen. Es giebt Opern, deren Lebensdauer man nicht besser verlängern kann, als indem man ihre Zeitdauer verkürzt.

---

21. Kain.

Tragödie von Heinrich Bulthaupt, Musik von Eugen d'Albert.

Das Gebiet der alttestamentaren Stoffe ist unsern Komponisten durch Rubinstein verleidet worden. Man denkt, sobald biblische Personen auf die Bühne treten, unwillkürlich an Oratorien und geistliche Opern. Und doch dürfte man auf diese eigentümliche Welt, die eine solche Fülle einfacher, großzügiger und plastischer Motive, in jener typischen Gemeinverständlichkeit, wie sie der Tondramatiker braucht, uns darbietet, noch einmal zurückkommen. Sie wird vielleicht Mode werden, gerade so wie eine zeitlang griechische Mythologie, historische Staatsaktionen, nordische Heldensagen oder welsche Pöbelaffären Mode gewesen sind. Der bedeutende Eindruck, den Bulthaupt-d'Alberts „Kain" in unsern Tagen ausübte, wird — so wenig es in der Autoren Absicht liegen mag, eine besondere Richtung zu begründen — diesen Vorgang wahrscheinlich noch beschleunigen.

Vergegenwärtigen wir uns das neue Werk, auf dessen zu erwartende Schrecknisse und Hoheiten uns ein großes Orchestervorspiel, ausgiebiger vielleicht als nötig, vorbereitet. Es beginnt mit einem gewaltig sich aufbäumenden Trutzmotiv



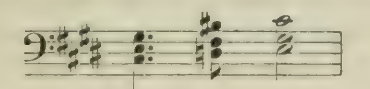
und verarbeitet dann ein zweites, das eigentliche Kainthema:



Sein Bau ist interessant. Sein Ansatz besteht aus der uralten pythagoreischen Formel Quart+Quint; also eine Umkehrung des Zarathustra-Motivs von Richard Strauß. Da die Terz nicht berührt wird, bleibt die Tonalität, ob Dur, ob Moll, zunächst unentschieden, und so eignet sich das Motiv vortrefflich zur Versinnbildlichung des Problematischen und Mystischen der Menschennatur. An diesen ersten, fragevoll aufsteigenden Teil schließt sich gleichsam als Antwort ein zweiter in rückläufiger Bewegung in entschiedenem Moll, zum Ausdruck der Tragik menschlichen Daseins. Die Tongestalten werden meisterlich durchgeführt, ehe sich der Vorhang hebt und die Ahnherren des Menschengeschlechts in schöner Gruppe erkennen läßt. Die Söhne der Ureltern fesseln sogleich unsere Aufmerksamkeit. Abel ist ein Idealist, ein gutmütiger Schwärmer, der mitten in der rauhen Wildnis vom Garten Eden träumt und, ganz erfüllt von den Bildern der Phantasie, in dithyrambischen Melodieen versichert, wie schön das Leben sei. Anders Kain. Er lebt in keiner Illusion, er empfindet nur Plack und Not eines mühseligen Daseins auf der Erde, das ihm nur — ein sympathischer Zug — die Liebe seines Weibes Adah erträglich macht. Seinem Murren entgegnet Vater Adam mit einer Einrede von gewaltigen Accenten, die in eine breite, gottergebene Kantilene und schließlich in einen Abendsegen von zartester Stimmung übergeht. Das Quartett der frommgesinnten Familienmitglieder wiederholt die feierliche Weise, und man begibt sich zur Ruh. Nur Kain duldet es nicht auf dem Lager. In der Stille der Nacht will er den Weltenschöpfer zur Rede stellen: „Wer gab dir ein Recht, mich zu schaffen zu Qual und Leiden?“ ruft er in frevelndem Trotz. Aber statt des Herrn erscheint zwischen den Felsen ein bleiches Antlitz, von fahlem Licht erschimmernd. Luzifer ist es, der sich als Wohltäter der Menschheit preist. Er habe sie aus des Paradieses träger Wonne geführt, er habe ihr den wahren Heiland gebracht, den ewigen Schlaf, den Welterlöser, den Tod . . . .

Das ist ein echt moderner Zug. Zwar haben auch die Alten, z. B. Gluck in der „Alceste“ den Tod leibhaft auf die Bühne gebracht, und nach seinem Thanatos hat Mozart den steinernen Gast geschaffen. Aber nach der damals herrschenden Weltanschauung war der Tod etwas Schauderhaftes, Furchtbares, Feindliches, das die Musik in gruseligen Moll-Harmonien darstellte. Eine andere Auffassung hören wir in Schuberts Lied „Der Tod und das Mädchen“ sich vorbereiten. Noch gilt der alte choralmäßige Rhythmus. Das Kolorit des Posaunenchors und das gespenstische D-Moll. Aber die Akkorde sind sanft und rein, und bald geht die Harmonie ins trostvolle Dur hinüber: „Sei guten Muts, ich bin nicht wild.“ Einen Ausblick auf das Feld der bildenden Kunst bis zu Rethels „Tod als Freund“ muß ich mir leider versagen. Unter dem Einfluß des Schopenhauerischen Pessimismus nimmt der Tod in der Musik eine ganz neue Form an. Wagner bestimmt ihn ethisch als „die vollendetste Tat der Liebe“ und gründet auf ihn als den „Abschließer der Persönlichkeit“ seine Lehre von der Tragödie. Die „Heilige Nacht“ und der „Holde Tod“ sind seinem Tristan gleichbedeutende Begriffe; statt des harmonischen Schreckenbildes versinnlicht ein einfacher Ruck von As- nach A-Dur die Mysterien des Todes. Auch die andern Helden Wagners wissen in Schönheit zu sterben; ihnen ist der Tod nichts Fürchterliches, sondern „süßes Vergehen, seliges Grauen“. In der „Walküre“ erscheint der Tod, so wie sich die heldische Phantasie des Germanen ihn vorstellte, in Brünhild verkörpert, schön und ernst, hehr und heilig, unter weichen, feierlichen Akkorden; eine unvergleichliche Szene, die für unsere Tage vorbildlich geworden ist, wie jene der „Alceste“ für die Klassiker. So schafft sich jede Zeit für die Charakteristik des Todes, des Dämonischen, des Ewigen, gewisse typische, wenn auch innerhalb der Grundlinie wandelbare Formen, und wie wir Mozart nicht vorwerfen, daß er sich dem Gluckschen Muster anschloß, so haben wir natürlich auch kein Recht, unsere heutigen Tondichter zu schel-

ten, wenn sie an Wagner sich halten. Und sie tun das keineswegs bloß als sklavische Nachtreter. Sie haben eine neue Klangfarbe gefunden: das zauberhafte Kolorit der gestopften Posaunen. Max Schillings wandte es vor sechs Jahren zuerst in seiner „Ingwelde“ an, um der Geisterstimme des ermordeten Klaufe die richtige überirdische Resonanz zu verleihen. Nun macht es in d'Alberts Luziferszene seinen mit Worten kaum zu beschreibenden, wonnegenußlichen Effekt:



und ein schriller Lauf in den Pickelflöten vervollständigt die musikalische Charakteristik des Verführers. Das eigentliche ätherische Todesmotiv aber in G-dur mit einem verzückt melodischen Aufschwung in den Geigen erinnert uns an den Pausanias, den wundermilden „Aufhörenmacher“ in Wilbrandts „Meister von Palmyra“.

Luzifer also singt dem atemlos lauschenden Kain das Sirenenlied von der Süße des Todes. „Er kommt und drückt wie welke Früchte das Herz euch zusammen; er netzt euch die Stirn mit dem Mohn des Vergessens, in Brust und Gliedern löst er den Krampf, die weichen Pfühle breitet der Milde selber den Schläfern zur ewigen Ruh.“ Der Dämon entschwindet, und während Kain seinen Worten nachsinnt, beginnt der Morgen zu grauen. Ein hinreißender Orchestersatz schildert das Erwachen des Tages, und wie dessen volle Pracht aufgeht, erstrahlt — zum Morgenhymnus verklärt — die fromme Weise von Adams Abendsegen nunmehr in leuchtendem Glanz. Abel tritt aus der Hütte, er opfert dem Herrn unter Lobgesängen auf „das heilige Wunder des Lebens“; für das Evangelium des Todes, das der Bruder ihm predigt, bleibt er verständnislos. Kain aber hat einen grandiosen Gedanken gefaßt: Wenn er den Bruder erschlüge und sich selber tötete — dann wär's aus mit dem Menschen-

geschlecht, und alle Qual und Marter, die ihm in Zukunft bevorsteht, wäre verhütet. In dieser humanen Absicht bringt er den lichtfrohen Jüngling um, und eine unendlich traurige, aufschluchzende Weise, welche schon früher den Gemütsregungen Kains den Ausdruck gab, beklagt nun Abels Tod. Man denkt an das Linos- oder das Adonislied der alten Griechen.

Kain also ist sozusagen ein Mörder-Philosoph. Aber ein anderes Antlitz als in der Theorie zeigt die vollbrachte Tat in der Praxis. D'Albert hat sich hier eine packende Wirkung entgehen lassen. Hätte er in dem Augenblick, wo sich Kain über den Leichnam des Erschlagenen beugt, das Motiv des Todes in fratzenhafter, harmonischer Verzerrung ihn angrinsen lassen — er hätte die Absicht seines Dichters noch eindrucksvoller gemacht. So lehrt uns nur Kains Jammergeheul, daß er jetzt noch die Kehrseite seines Befreiungswerkes einsieht. Und nun, über unheimlich schwirrenden Geigenakkorden, schrecken ihn von allen Seiten tonlose Rufe seines Namens wie Stimmen des bösen Gewissens. Ein unwiderstehlich packender Effekt. Nun donnert gar der Herrgott selber aus den Wolken: „Kain, wo ist dein Bruder Abel?" Vater Adam mit den anderen stürzt aus der Höhle und sieht mit Entsetzen, was geschehen ist. Der verzweifelte Kain hat sich inzwischen gefaßt und auf seine erste Absicht besonnen. Er wollte die Menschheit austilgen, und da lebt ja noch Henoch, sein Sohn, und — er selber. Er stürzt auf den Knaben los, ihn zu erwürgen, die Mutter wirft sich dazwischen, und Kain merkt, daß die Tat, das eigene Kind zu töten, über seine Kräfte geht. Schade, daß die Szene dem Dichter nicht recht sinnenfällig gelungen ist, da er dieses Motiv durch ein zweites, durch ein Losgehen Adams gegen Kain durchkreuzt und in seiner unmittelbaren Wirkung abschwächt. Der Fluch des Herrn verdammt Kain zur ewigen Unrast; unter einem schrecklichen Gewitter, das auch alle Elemente des Orchesters entfesselt, zieht er mit Weib und Kind ins Elend der hohen Gebirge.

Eugen d'Alberts Musik ist die Schöpfung eines echten Dramatikers und gehört entschieden zu den allerwirksamsten der neueren Zeit. Zum Erfolge beim Publikum trägt allerdings die Kürze nicht wenig bei: denn so einprägsam jedes der Motive, so klar ihre Verarbeitung, so ausdrucksvoll die Deklamation, so faßlich die Melodik, und so berückend der Klangzauber ist: durch drei lange Akte wäre die Aufnahmsfähigkeit der Hörer dem modernen Stil eben nicht gewachsen. Dazu ist die Stimmung götterdämmerlich düster, und was der geschickte Theatraliker Bulthaupt an hellen Kontrastwirkungen hineingelegt hat, z. B. den Tagesanbruch, das hat der Künstler d'Albert wieder auf den Grundton herabgedämpft. Die b-Tonarten wiegen vor: der Morgen, der da leuchtet, ist nicht frisch und erquickend, sondern wetterträchtig und schwül. Diese Kraft zu einheitlichem Kolorit im Verein mit einer — wenn wir sein vorletztes Werk, die „Abreise", vergleichen, — wahrhaft proteusartigen, den Stoffen gemäßen Wandelbarkeit berechtigen dazu, d'Albert als dramatischen Tondichter unter die wenigen Berufenen zu zählen. Daß keine geschlossene Klique schreiender Anbeter hinter ihm herläuft, ist geeignet, uns seine Erscheinung nur noch vornehmer und sympathischer zu machen.

---

22. Wilhelm Kienzls „Don Quixote“.

Ein alter Aberglaube der Theaterwelt will wissen, daß das erste Werk nach einem großen Erfolge zunächst fehlschlägt, und wirklich findet dieser Glaube durch manche Tatsachen — man denke an Webers „Euryanthe“ nach dem „Freischütz“, an Humperdincks „Königskinder“ nach „Hänsel und Gretel“ — eine wenigstens scheinbare Bekräftigung. Diesen Fällen, wo Komponisten nach einem ungewöhnlichen populären Treffer mit ihrem zweiten, künstlerisch weit höher stehenden Bühnenwerk nur mühsam durchdringen, scheint sich nun Kienzls „Don Quixote“ anzureihen, eine Oper, die niemals den lauten Triumph und die allgemeine Wirkung des „Evangelimann“ erreichen wird, aber den Namen ihres Schöpfers in der deutschen Operngeschichte fester begründen sollte als jener.

Es ist merkwürdig, daß das Publikum überall — ich habe Aufführungen in Berlin und Prag mitgemacht — der Musik uneingeschränktes Lob zollte, und doch erklärte, sich für die Oper der Handlung wegen nicht recht erwärmen zu können, nebenbei ein schlagendes Zeugnis für den Sieg des Wagnerschen Prinzips, da früher doch einzig der melodische Gehalt das Schicksal einer Oper bestimmte. Kienzl hat sich den Helden des Cervantesschen Romanes zum Vorwurf genommen, ein Griff, den schon andere vor ihm versuchten, nur mit dem Unterschiede, daß sie die Gestalt des Quixote als eine lächerlich-komische auffaßten, wie sie sich ja im ersten Teile des berühmten Romanes darstellt. Aber unter den Händen wandelte sich Cervantes das Problem: aus der anfänglichen Satire auf die Rittergeschichten seiner Zeit

wurde eine ergreifende Schilderung des Kampfes, den der Wahn des Idealisten mit der gemeinen Wirklichkeit bestehen muß, und hier ist es, wo Kienzls Gedankengang einsetzt. Er macht aus Quixote einen tragischen Helden, nicht so unbedingt, wie seinerzeit Heine wollte, sondern er zeigt neben der Lieblosigkeit des Spottes, den die große und kleine Welt mit dem verstiegenen, aber doch einem edlen, sittlichen Ernst entspringenden Wahne treibt, gleichnisweise auch, wie grotesk sich der Idealist eigentlich inmitten des realen Lebens ausnimmt. Gewiß, diese Auffassung ist tief und dabei nicht ergrübelt, sondern recht aus der inneren Erfahrung eines so idealistischen Künstlers, wie Kienzl einer ist, geschöpft. Aber darf man für sie beim großen Publikum auf jenes rasche Gefühlverständnis rechnen, das den Theatererfolg nach sich zieht?

„Beseht die Gönner in der Nähe: halb sind sie kalt, halb sind sie roh." Zunächst haben den ersten satirischen Teil des Romanes wohl alle, den zweiten, tragischen, aber nur die wenigsten gelesen, so daß Kienzls Quixote im direkten Gegensatz zu der landläufigen Vorstellung steht, obwohl sich beide äußerlich vollkommen gleichen. Das befremdet. Und weiter zeigt sich, daß die Tragik des Idealismus doch von viel weniger Menschen wirklich durchlebt worden ist, als die Künstler wähnen, und als daß man auf dieses Erlebnis wie auf ein seelisches Gemeingut sich berufen könnte. Und von den wenigen wieder sind nur die wenigsten geneigt, sich selbst in dem tollen Ritter von der Mancha zu erkennen, denn die da Lebensideale haben, glauben daran so fest, wie Don Quixote an sein Rittertum, und die keine mehr haben, beweisen damit nur, wie oberflächlich dies Besitztum war: sonst wären sie an dem Zusammenbruche so sicher zu Grunde gegangen, wie Kienzls Held . . .

Also das „allgemein Menschliche", das der Autor in der Gestalt Quixotes zu verkörpern glaubte, ist im Grunde doch nur eine Täuschung. Wer aber die Voraussetzungen zum Mitempfinden des psychischen Vorganges in sich trägt, wird die Oper,

namentlich den ersten und dritten Akt, nicht ohne wahre Ergriffenheit hören können. Die erste Szene zeigt das Erwachen des Wahnes. Quixote ist über die Lektüre seiner Ritterbücher eingeschlafen; er träumt, und der Gegenstand seiner Träume, Ritterkampf und Frauenminne, erscheint dem Zuschauer plastisch als Bild auf der Zimmerwand. Der lebhafte Traum setzt sich im Wachen fort, und, vom Ritterwahne erfaßt, stürmt Quixote davon auf Abenteuer. Ein prächtiges, schwungvolles, symphonisches Zwischenspiel schildert den phantastischen Ausritt und leitet von der trefflichen Exposition hinüber in Tirantes lustige Schänke, deren Gäste den Helden zum Besten halten und deren Wirt ihn zum Gaudium der Anwesenden zum Ritter schlägt. Mit der stimmungsvollen Waffenwacht beginnt die Tragikomödie: So mit feierlichem Ernst, wie Don Quixote sein altes, rostiges Eisenzeug, haben wir als angehende Philologen auch über manchem grauen Schmöker wie vor einem Heiligtume gelehrte Wache gehalten! Die Kellnerin Maritornes spielt dem Ritter bösen Schabernack: er glaubt, in ihr die Erscheinung seiner Dulcinea zu erblicken; sie läßt ihn von der Bodenluke hinabfallen. Der vorübergehende Landmann Sancho Pansa findet Quixote, hilft ihm auf die Füße und läßt sich willig als Knappe anwerben. Als er den neuen Herrn zu Bette gebracht hat, graut der Morgen, das Herzogspaar kehrt vor einem Jagdzuge in der Schenke ein und wird Zeuge des Kampfes, den Quixote mit dem eingebildeten Riesen Mambrin besteht. Von seiner Narrheit belustigt, laden sie ihn auf ihr Schloß ein. Quixote reitet schließlich ab, indessen man an Sancho als Zechpreller noch allerhand übermütige Streiche verübt. Im zweiten Akte: ironisch-pompöser Empfang Quixotes am Herzogshofe. Der Ulk, der mit dem gleichmäßig immer ernst bleibenden „Reformator aller Sitten“ getrieben wird, erreicht den Höhepunkt, als man ihn beredet, das Zauberroß Clavileno zu besteigen. Er glaubt, das Weltall zu durchmessen, und sitzt doch nur auf einem hölzernen Pferde! Der dritte Akt endlich zeigt, wie

wohlmeinender Unverstand den Helden, den er dem Spotte der Welt entziehen möchte, vollends zu Grunde richtet. Erst erscheint seine Nichte Mercedes als Dulcinea, die zur plumpen Bäuerin verzaubert sein soll. Dieser Anblick macht Quixote stutzig: die Differenz zwischen dem geträumten Ideal und der sichtbaren Realität ist zu gewaltig, aber so stark auch der Wahn, daß er sich selbst darüber nach kurzem inneren Kampfe hinweggesetzt. Dann fordert ihn Carrasco, Mercedes Geliebter, als Mondritter maskiert, zum Zweikampfe mit dem Beding, daß, wer besiegt wird, dem Rittertum entsagen müsse. Quixote wird überrumpelt und niedergeworfen. Ein ergreifendes symphonisches Zwischenspiel schildert seine traurige Heimkehr, und nun folgt eine Szene von einer Stimmung und Weihe, die nicht genossen, sondern mitgelebt werden will. Quixote, gänzlich gebrochen, betritt sein altes Heim und schickt sich an, mit der Welt abzuschließen. Er schreibt sein Testament. Zwischendurch übermannt ihn immer wieder der Gedanke an sein verlorenes Heil. Man heilt den Idealisten eben nicht, indem man ihm verwehrt, seinem Ideal zu leben. So viel sieht Quixote: die Ideale, von denen er nun einmal nicht lassen kann, sind sein Unglück. Den Tod im Herzen, will er darum die geliebten Ritterbücher mit ins Grab nehmen, daß fürder keiner durch sie leide. Und wie er sie mit höchster Erregung dem Feuer überliefert, erfährt er, daß all sein Ritterleben eitel Trug und Hohn gewesen, und mit einem furchtbaren Fluch über die Rittergeschichten und ihre Dichter sinkt er entseelt zu Boden . . . .

Die Musik zu diesem Texte, der neben manchem mehr in der Idee als in der dramatischen Verlebendigung Wirksamen nicht wenige Momente von bedeutender dichterischer Kraft und eindrucksvoller Bildlichkeit besitzt, zeichnet sich durch charakteristische Motive, reichfließende Kantilene und ein glänzendes instrumentales Gewand aus. Kienzl hat sich damit einen Stil geschaffen, der den Reiz geschlossener Formen mit der Mannigfaltigkeit leitmotivischer Entwickelung einheitlich verschmilzt und

für die moderne Volksoper vorbildlich werden sollte. An Noblesse der Erfindung, Innigkeit des Ausdrucks und Gediegenheit der Mache steht „Don Quixote“ hoch über dem „Evangelimann“; das Vermögen des Komponisten, zum Herzen der Hörer zu sprechen und den Gesang aus dem natürlichen Tonfall der deutschen Sprache gleichsam emporblühen zu lassen, ist wahrlich nicht geringer, der Humor der köstlichen Sancho Pansa-Szenen geradezu originell. Unzulänglich erscheint mir die musikalische Illustrierung des vermeintlichen Luftrittes auf dem Zauberpferde, wo ein packender, phantastischer Tonsatz am Platze gewesen wäre. Gelänge es dem Komponisten, ihn nachzuschaffen und zugleich die Hauptpunkte des dramatischen und musikalischen Verlaufes näher aneinander zu rücken, so wäre für die äußere Wirkung entschieden sehr viel gewonnen. Und dieser Nachhilfe wäre eine Oper wohl wert, die durch melodiöse Fülle, Schönheit der Szenenbilder und poetische Perspektive zum Besten gehört, was in den letzten vier Jahren auf diesem Gebiete zutage getreten ist. Jedenfalls schöpfen wir aus „Don Quixote“ das tröstliche Bewußtsein, daß sich Kienzls warmblütiges Talent, wenn auch nicht in Bezug aufs Kassemachen, so doch was künstlerisches Schauen und Gestalten anlangt, in aufsteigender Linie befindet.

23. Der Cid.

Lyrisches Drama in 3 Aufzügen von Peter Cornelius.

Es gibt fast in jeder geistigen Bewegung Individualitäten, die zwar nicht als Heldenführer das Panier des neuen Ideals ihrer Zeit voraustragen, aber treu hinter der gemeinsamen Fahne schreitend, durch den Zauber ihrer liebenswerten Persönlichkeit den Gefährten zu Trost, Freude und moralischer Hilfe gereichen, die schon lang, bevor der Sieg errungen ist, vom Tode dahingerafft werden, den Triumph der guten Sache nicht mehr schauen und in der Erinnerung der Mitkämpfer ein verklärtes, beinahe engelhaftes Dasein weiterführen. Was für die Romantiker Novalis, für die Leipziger Klavierschule Schunke, das ist für die „Neudeutschen" Peter Cornelius gewesen, obzwar er keineswegs in so jungen Jahren gestorben ist wie jene. Aber das Bild, das wir Jüngeren von seinen Zeitgenossen überkommen haben, hat die zärtlichste Pietät, die liebevollste Sympathie wie auf goldenen Grund gemalt. Tiefer als wenn es unseren in unnahbarer Hoheit thronenden Großmeistern gälte, verletzt uns jedes unfreundliche Wort, das dem stillen Leben und Wirken des edlen Künstlers etwa nachtönt: doppelt beglückt empfinden wir, was ihm glückte und möchten mit der natürlichen Regung einer sorgsamen Mutter über das, was dem Liebling etwa mißlang, die schützenden Hände breiten.

So lebt Cornelius fort, so wird er fortleben, wenn die Kenntnis seiner Werke inzwischen auch in weitere Kreise gedrungen ist, wenn er es auch nicht mehr nötig hätte, als Nesthäkchen der jetzt herrschenden Musikpartei betreut und gehätschelt zu

werden. Er war bei aller Sanftmut seines Wesens eine eigene, auf sich selbst gestellte Natur. Töricht wäre es, leugnen zu wollen, wieviel Anregungen Cornelius der Berührung mit seinen großen Freunden verdankt hat, wenn man nur nicht, wovon später die Rede sein wird, übersieht, was er selbst den andern gegeben hat. Den Zug zur Bühne möchte ich dem Einfluß Wagners zuschreiben, dem sich Cornelius in seiner Doppelbegabung als Musiker und Poet dazu im allgemeinen am verwandtesten fühlen mochte, obzwar er sich im Besonderen, z. B. im Musikalischen, oft enger an Berlioz anschließt. Man kann das namentlich in seiner ersten Oper, dem „Barbier von Bagdad" beobachten. Seine zweite, der „Cid", zeigt die wachsende Anziehungskraft, die Wagners Zentralsonne auf sein dem Wesen nach lyrisches Talent ausübte, aber er verfiel dieser dämonischen Gewalt nicht, sondern rang sich in seiner dritten (unvollendeten) Oper „Gunlöd" so sehr zur Selbständigkeit durch, daß er es wagen durfte, zu einer Zeit, wo Wagner den „Ring des Nibelungen" vollendete, auf eigene Faust die geheimnisvollen Grotten der nordischen Mythologie zu durchwandeln und die Runensprüche Wotans durch die Macht der Töne zu lösen.

Die Geschicke des „Barbiers von Bagdad" sind bekannt. Seine Erstaufführung in Weimar (1858) hatte die Partei der um den Intendanten Dingelstedt gescharten Lisztfeinde zum Anlaß einer skandalösen Demonstration benützt. Diesen Angriff beantworteten die „Neudeutschen" mit einem Exodus aus der Stadt, die durch ein volles Jahrzehnt der Mittelpunkt ihrer Bestrebungen gewesen war. Liszt ging nach Rom, Cornelius nach Wien, wo denn auch in den Jahren 1860—65 der „Cid" entstanden ist.

Im Gegensatz zu den spanischen Cid-Romanzen, die sich mit den Taten des bereits verheirateten Helden von Vivar befassen, fühlte Cornelius' feine Poetennatur sich von der Geschichte dieses Liebesbundes angezogen. Ein tragischer Dichter

war ja Cornelius nicht und mit gutem Bedacht hat er sein Werk ein „lyrisches Drama“ genannt. Gegen den szenischen Aufbau läßt sich mancherlei einwenden; in der psychologischen Durchführung, in der echt dichterischen Sprache läßt sich, wenn man von Wagner absieht, diesem „Cid“ wohl nichts aus der vorausgehenden Opernlitteratur vergleichen. Es ist alles echt und wahr empfunden in diesem Werke und von einem künstlerischen Ernste, der zur Ehrfurcht zwingt.

Über die Musik zum „Cid“ hat sich Cornelius zu seiner Schwester einmal recht treffend ausgesprochen. „Er wird an Frische und Originalität hinter dem „Barbier“ zurückstehen, aber dagegen viel eindrucksfähiger, breiter, massiger sein und mein Pathos die Leute vielleicht eher bewegen können als meine Laune“. In letzterer Beziehung dürfte sich Cornelius freilich getäuscht haben. Er übersah, daß seinem Pathos, wenn er auch neben Wagner nur wie Mehul neben Gluck gelten wollte, die Rivalität mit einem Giganten wie Wagner gefährlich werden mußte, wogegen sein „Barbier“ in der modernen komischen Oper einfach hors concours dasteht. In formaler Hinsicht bildet der „Cid“ eine Übergangsstufe zwischen „Lohengrin“ und „Tristan“, was nicht ausschließt, daß er z. B. im Duo des zweiten Aktes sich ganz in die Weise der alten Oper zurückverliert, anderseits der Entwicklung vorgreift und Keime aussät, die Wagner später im „Parsifal“ hat aufgehen lassen. Die Verwandtschaft des Cid-Themas mit Parsifals Heldenmotiv springt in die Augen, besonders bei der charakteristischen Verdüsterung zu Moll; aus Calvos Gesängen glauben wir einen Hauch Gurnemanzschen Geistes zu verspüren. Das Ensemble (vgl. das Solisten-Quartett im ersten Akt) wird nicht verschmäht, sondern durch scharfe Individualisierung der Stimmen mit dramatischem Ausdruck erfüllt, die erinnernde Kraft der Motive sehr sinnig ausgenützt, stellenweise sogar schon die Leitmotiv-Technik herangezogen, und die geschlossenen Musikstücke sind nie Einschiebsel, nie Selbstzweck, sondern wachsen aus dem Boden der

poetischen Grundlage heraus. Erstaunlich ist, wie wenig es Cornelius — trotz der frappanten Analogien des Stoffes mit gewissen Szenen des „Lohengrin“ — beikam, sich mit fremden, dem Gralschwan ausgerissenen Federn zu schmücken. Auch das Kolorit ist ein grundverschiedenes (dort ätherblaues A-dur, hier das heroische Es-dur), desgleichen die Rhythmik. Während in Lohengrin der gerade Takt in einer Weise dominiert, die Berlioz zur Verzweiflung gebracht haben soll, wechselt der Takt bei Cornelius unaufhörlich. Komplizierte, seltene Taktarten wie der $^7/_4$ Takt sind meisterhaft in den Dienst der Charakteristik gestellt; die balladenartige Weise, worin die drei Boten des Feindes Ankunft melden, wird außer der tonalen Höherrückung noch durch Differenzierung im $^6/_8$, $^9/_8$ und $^{12}/_8$ Takt gesteigert. In der mannigfaltigen, geistreichen Modulation erweist sich Cornelius als echter „Weimaraner.“

Lyriker und tief innerlicher Künstler, wie Cornelius ist, läßt er die äußeren Bühnenvorgänge oft völlig außer acht. Er hat es weder als Dichter noch als Musiker für nötig gefunden, auf die Schilderung des Milieus einzugehen (nur in der Introduktion und dem Bolero-Rhythmus, der die ersten Worte Chimenens begleitet, findet sich ein Anlauf hierzu), weil ihn der seelische Konflikt in seiner Reinmenschlichkeit das Wichtigste dünkte. Sehr lehrreich ist eine Vergleichung mit „Lohengrin“, dessen Stoff so manche, der Mär von Cid ganz analoge Momente enthält. Wagner, der geborene Szeniker und Dramatiker entrollt ein bis ins einzelne motiviertes Kulturbild von wunderbarer Anschaulichkeit. Cornelius, der geborene Lyriker, läßt seine Leute ohne weitere Begründung und Formalitäten kommen und gehen, wie er es braucht, um zu den ihn vor allem interessierenden, von seelischen Momenten durchwehten Szenen zu gelangen. Diese Szenen rundet er formell schön in sich ab, läßt sie, wie er sie ruhig vorbereitet, auch ruhig ausklingen. Den Effekt des plötzlichen Überganges einer Szene in die andere übersieht er. Wie packend wäre es z. B., wenn nach der Ver-

wünschung des Helden durch Chimene (1. Akt: „Das Schwert zersplittere, mit ihm dein Stern Campeador“) auf dem letzten Gipfelton a tempo die Ankunft der Unglücksboten und damit der Umschlag der Stimmung einträte. Aber da muß bei Cornelius erst noch ein Ritornell folgen, worin Klarinette und Fagott im Zwiegespräch ihre Meinung über die Situation in einer teilnahmsvollen Tonphrase bedächtig abgeben, während das szenische Bild ganz stille steht, die dramatische Spannung nachläßt, bis das leise einsetzende Allegro agitato sie allmählig wieder hinauftreibt. Das Gesetz von der „Erhaltung der Spannung“, das der echte Dramatiker unwillkürlich befolgt, ist dem aufs dramatische Gebiet versetzten Lyriker etwas völlig Fremdes. Man denke nur an das erste Finale. Das Feuer seiner Kriegsgesänge hat den Hörer entflammt. Jetzt, merkt er, geht es zum Schluß: „Das Vaterland ist in Gefahr“ donnert es mit gewaltigem Aufschwung. Nun noch eine kräftige Kadenz zur Tonika und der Enthusiasmus wird im ganzen Hause sich entladen. Aber diese Kadenz bleibt aus; die Phrase des Gesangs bleibt auf einem Mollaccord stehen und dem Orchester fällt die Aufgabe zu, den angefangenen Satz mittelst enharmonischer Verwechslung bis zum musikalischen Durpunkt zu Ende zu führen, während die Hälfte des Publikums die eben noch applausbereiten Hände in den Schoß sinken läßt, um dem unklaren Gefühl einer Enttäuschung nachzusinnen.

Indessen die Frage, wie anders der „Cid“ wirken könnte, wenn sein Schöpfer die Mittel des (erlaubten) Bühneneffektes nicht verschmäht hätte, bleibt müßig und um so bedeutsamer die Tatsache, daß das Werk auch ohne diese Mittel Eindruck zu machen im stande ist. Am schwächsten erscheint die Ouvertüre mit ihrem fast potpourriartigen Konzept. Aber dann diese prachtvollen Chöre des Volkes und der Krieger; das schöne, harmonisch sehr interessante Quatuor der Alkalden und die unsagbar ernste Trauermusik bei der Ankunft Chimenens, die sich um den pochenden Orgelpunkt fis-ges rankt, an deren

jedem Ton eine Träne zu perlen scheint; Chimenens Ansprachen von großem Zug; das packende, waffenklirrende Finale. Des Werkes Krone aber ist der 2. Akt, eine Kette musikalischer Herrlichkeiten. Die Andacht und Innigkeit der Gebetszene, die pastosen Seligpreisungen des Bischofs, die überwältigende Steigerung im Duo mit Ruy Diaz, der hinreißende Schlußgesang „Ewiger, blick auf ihn“ — all das gehört unstreitig zu den höchsten Eingebungen musikdramatischer Kunst. Vermutlich ist es diese Stelle gewesen, nach deren Vollendung Richard Wagner, wie mir Herr J. St. Österreicher als Augenzeuge versichert, seinen Freund Cornelius in höchster Ekstase umarmte und beglückwünschte. Der letzte Akt, dem in der Handlung schon ein kräftig spannendes Moment fehlt, kann das Vorausgegangene künstlerisch nicht erreichen, geschweige denn überbieten. Gewiß sind die Variationen über den Choral „Defensor noster aspice“ vorzüglich gearbeitet, gewiß hört sich der Triumphmarsch sehr angenehm und nobel an, gewiß sind die Ensembles der Maurenkönige sehr charakteristisch, gewiß ist das kanonische As-dur-Duett Diaz-Chimene ein liebenswürdiges Stück, gewiß eignet der Vision ein Stich ins Grandiose, gewiß kann man sich keinen wirksameren Abschluß denken als den kraftvollen Chor „Stolz durch aller Zeiten Tage, töne fort kalistisch Lied“, aber der tief ergreifende, bis zum unmittelbaren Miterleben führende psychische Eindruck des zweiten Aktes ließ sich eben nicht wiederholen.

---

24. Die moderne Oper.

Die Geschichte einer Kunst ist die Geschichte ihrer Ideale. In den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts, unmittelbar nach Richard Wagners Tode, den wir als zeitlichen Ausgangspunkt der modernen Kunstperiode nehmen wollen, hat es nun dreierlei Opernideale gegeben: die „alte Oper", das deutsche „Musikdrama", die romanische „Wirklichkeitsoper". Die alte Oper galt schon damals der Mehrheit als ein überwundener Standpunkt, sie zählte aber noch immer zahlreiche Anhänger, besonders in der älteren Generation, die immer noch hoffte, es werde die neue Richtung als bloße Mode vorübergehen, es werde die alte Oper wiederkehren und mit ihr die Zeit der Arien, der Ensembles, Duette und Terzette, die Zeit des Dacapo und der Melodien, die so angenehm zu hören und so leicht zu merken waren. Aber die Schar derer, die diesem Geschmack anhingen, schmolz wie Schnee an der feurigen Begeisterung für Wagner: die alte Oper blieb tot. Wir können uns an den genialen Werken ihrer Meister noch erfreuen, aber nicht, weil sie in der alten Form geschrieben, sondern weil sie genial sind. Der neue Wein der neuen Zeit bedurfte auch neuer Schläuche.

Das neue Ideal, vor dem das alte zurücktreten mußte, war das Ideal Richard Wagners. Das Drama, die Dichtung war ehedem nicht so sehr das Ziel des Künstlers als der Vorwand gewesen, eine Anzahl mannigfaltiger Tonstücke aneinanderzureihen. Jetzt wurde das Drama zur Hauptsache, die Musik hatte nur den Zweck, seinen Eindruck zu verstärken. Beide

Richtungen aber hatten es ausdrücklich auf die Schönheit abgesehen, nur daß die alte Oper diese Schönheit bloß im Gefälligen erblicken wollte, die Wagnerische hingegen das Charakteristische als schön zu gestalten suchte. Die alte Oper wollte ihr Publikum unterhalten und mühelos genießen lassen; das Musikdrama mutete ihm eine geistige Anspannung zu, um es zu erheben. Allein die Schöpfungen der Schüler des Meisters, alle diese Iweine, Gudrunen, Helianthusse u. s. w. vermochten es zu keinem echten Erfolge zu bringen, einerseits, weil zu wenig Eigenart in ihnen stak, anderseits, weil die Mitwelt mit den Tondramen des Riesengeistes Wagner genug beschäftigt war und gar keine Aufnahmekraft mehr hatte für die Werke der geringeren Größen. Nur um einen dieser Epigonen ist es wirklich schade, ich meine, um Alexander Ritter. Ein Wort seines Meisters bei einem Tischgespräche war zündend in seine Seele gefallen; man solle sich ohne die nötige Kraft nicht an die grandiosen Mythen wagen, sondern die kleineren Formen der Sage, des Märchens, der Legende pflegen. Dieser Mahnung getreu dichtete und komponierte denn Ritter zwei prächtige altdeutsche Mären, „Der faule Hans“ und „Wem die Krone?“, die ersten nachwagnerschen Opern, die sich auf einer wirklich dichterischen Grundlage aufbauten. Allein Ritters Talent war mehr zart als stark, mehr sinnig als sinnlich, mehr warmherzig als hinreißend, und bevor er sich zur Geltung durchringen konnte, hatten neue Strömungen ihn beiseite gespült. Es war ihm nur vergönnt, einen Kreis junger Münchner Künstler vielfältig anzuregen, darunter seinen vertrautesten Schüler, Richard Strauß; von so manchem Saatkorn, das er ausstreute, haben andere die reife Frucht später in Garben geerntet. Unter den Märtyrern der musikalischen Moderne aber wird Ritter stets als eine der sympathischsten Persönlichkeiten in Ehren stehn.

Ein kleiner Kreis von Leuten wollte damals weder auf der breiten Heerstraße der Durchschnittswagnerianer wandern, noch in der bequemen Herberge der alten Oper hocken bleiben:

Friedrich Nietzsche und sein engerer Anhang. In diesem Kreise sehnte man sich heraus aus der deutschen Romantik, litt man an einer Sehnsucht nach dem Süden, erblickte man nicht in Wagner, sondern in — Bizets „Carmen“ sein dramatisches Ideal. Und diese Carmen sah man mit ganz andern Augen an, als die andern Menschen oder gar die Zunftgelehrten, die darin oft nur ein unerquickliches Gemisch von Oper und Operette zu erkennen imstande waren: man erblickte hier den ersten kühnen Versuch, das Volksleben der Gegenwart zum Stoff einer Oper zu nehmen. Über die Bedeutsamkeit dieses Schrittes wird uns ein schneller Rückblick unterrichten.

Die alte Oper hatte niemals die Absicht gehegt, die Wirklichkeit zu schildern. Sie wollte, wie bemerkt, ein unterhaltendes Maskenspiel sein, sie wollte ihr Publikum nicht mit dem langweilen, was jeder täglich um sich sah und hörte, sondern es „in bessere Gesellschaft bringen“, unter Götter, Könige und Helden — und sie faßte diese ihre Gestalten nicht individuell, sondern konventionell und typisch auf. Dagegen hatte sich Richard Wagner erhoben. Zwar wollte auch er den Menschen durch die Kunst über das Gewöhnliche hinausheben, aber keine Masken sollten auf der Bühne zu sehen sein, sondern ein Bild des Lebens, nur in überlebensgroßer Projektion und in leuchtenden Farben; er wollte die Menschen mit voller seelischer Treue, aber in herrlicher Idealisierung als mythische Gestalten uns vor Augen führen und uns mit ihnen über die Prosa des Alltags erheben.

Auch die Anhänger der Wirklichkeitsoper suchten den von der Konvention der Gesellschaft losgelösten Menschen. Doch suchten sie ihn nicht wie die Wagnerianer in der Verklärung, in den höheren Sphären, sondern sie suchten ihn in den untersten Schichten des Volkes, in starken, von der gleichmacherischen Zivilisation noch unberührten, unbändig nach ihren wilden Instinkten sich auslebenden Individuen. Freilich bildeten diese Carmenschwärmer Nietzscheschen Bekenntnisses vorläufig nur

eine winzige und noch dazu verstreute Minderheit, die jede Agitation für ihr Ideal verschmähte. Es mußte von ganz anderer Seite neu aufgegriffen werden. Im Jahre 1890 tauchten in Deutschland zwei italienische Komponisten auf, die — offenbar von Bizet angeregt — ihre Opernstoffe dem niederen Volksleben ihrer Heimat entlehnt hatten: Mascagni und Leoncavallo. Dabei lag ihnen, wie auch das weitere Schaffen der Beiden bewiesen hat, jedes Bewußtsein eines künstlerischen Programmes ferne. Sie hatten diese Stoffe gewählt, nicht aus Prinzip, sondern weil sie bei Bizet bemerkt hatten, daß solche Stoffe Effekt machen. Aber sobald ihre Werke über die Alpen kamen, war es mit dieser naiven Auffassung vorbei. Wir Deutschen können uns nun einmal mit keinem Gegenstande befassen, ohne ihn irgendwie zu klassifizieren, und da die „Cavalleria“ und die „Pagliacci“ in keine bestehende Klasse paßten, wurde eine neue Klasse für sie von deutschen Ästhetikern eigens erfunden. Als die italienischen Verleger dann sahen, wie die Deutschen auf das Schlagwort Verismo geflogen kamen gleich den Fliegen auf Honigseim, nützten sie das weidlich aus und taten, als ob Mascagni und Leoncavallo schon als Schulbuben den großen Gedanken der Wirklichkeitsoper im Busen gewälzt hätten. Ganze Ballen veristischer Partitürchen wurden uns nun aus dem Lande, wo die Zitronen blühn, gesendet, die italienischen Textdichter stöberten in allen Spelunken nach krassen „veristischen“ Stoffen, und bald war die Opernbühne von einer so anrüchigen Gesellschaft bevölkert, daß es schon als ein origineller Einfall anmutete, wenn ein polizeilich einwandfreies Individuum sich über dieselben Bretter bewegte, über die sonst Götter, Prinzessinnen, Kavaliere und sonstige hohe Herrschaften geschritten waren. Diebe, Schmuggler, Banditen, Dirnen, Strolche — das waren die Helden der neuen musikalischen Camorra.

Der veristische Taumel ergriff schließlich auch die deutschen Komponisten. Einaktige Operchen, worin nach Noten ehegebrochen und gemordet wurde, schossen wie die Pilze aus der

Erde. Sogar eine Reihe Komponisten, die sich früher als Wagnerianer gebärdet hatten, plätscherten vergnüglich im Strom der Mode mit; der unheilvolle Wahn, als ob nur auf diesem Weg was Rechtes zu erzielen sei, spukte in allen Köpfen — bis zu Weihnachten 1893 Humperdincks „Hänsel und Gretel" kam. An dem Erfolge dieses Märchenspiels staute sich die veristische Bewegung. Der Glaube an ihre alleinseligmachende Kraft wurde gebrochen — darum war Humperdincks Werk für uns Deutsche eine befreiende Tat. Sie bedeutete die Abkehr von blinder Ausländerei, sie machte dem Hasten auf exotischen Irrwegen ein Ende und eröffnete ein ruhiges Weiterschreiten auf den Bahnen unserer großen Meister. Die Freude am Deutschen und Innigen wagte sich wieder hervor. Andere, als Humperdinck, sind vielleicht „Genies"; er aber ist ganz gewiß ein Meister, in dem wir die schönsten Eigenschaften unseres Volkstums, Gesundheit und gediegene Kraft des Gemütes vereinigt finden. Sein Märchenspiel ließ sich aus dem Wagnerschen System ableiten (es verhielt sich zum Mythendrama wie die Sonate zur Symphonie), aber inbegriffen war es nicht. Es zeigte einen Ausweg zur deutschen Volksoper, den dann Kienzl, Siegfried Wagner und andere wandelten. Die moderne Fassung des Kinderliedes selbst ist allerdings nicht als Humperdincks Errungenschaft anzusehen, dafür war das Vorbild bereits in Wagners Siegfriedidyll gegeben. Doch nicht nur der volkstümlichen Richtung hat Humperdinck den Pfad geebnet; auch diejenigen, die in Wagners Fußstapfen das Musikdrama des großen Stiles pflegten, erfreuen sich seit seinem Siege einer viel günstigeren Lage. Man weist sie nicht mehr kurzer Hand als Wahnwitzige ab; man schenkt ihnen Gehör, man läßt auch ihren Vorzügen einige Gerechtigkeit widerfahren, und so bezeichnet das Erscheinen von „Hänsel und Gretel" den Wendepunkt der neuen deutschen Operngeschichte, den eigentlichen Beginn der Ära der modernen Musik.

Denn rasch hinterdrein folgten drei Werke, die sich bedeutend

über die bisherige Ebene der Wagner-Nachzügler erhoben: Schillings' „Ingwelde", Richard Straußens „Guntram", Pfitzners „Armer Heinrich", wozu dann später noch Eugen d'Alberts „Kain" sich gesellte. Schillings' „Ingwelde" ist ein gewaltiger Nachklang der Wagnerepoche, ein Phänomen, wenn man bedenkt, daß ein Vierundzwanzigjähriger sie schrieb, aber in die Begeisterung, die den jungen Meister als Mann der Zukunft feiert, vermag ich nur bedingt mit einzufallen; Schillings fehlt, glaube ich, um mit Wagner zu sprechen: die das Gefühl sicher bestimmende Melodie. Wenn einer ein Tondrama gleich mit einer Verbindung von drei Themen anfängt, so ist das weder wagnerisch, noch modern, sondern einfach eine tadelnswerte Verirrung ins Formlose. Und was für Themen! Themen, denen jede Plastik, jeder Charakter fehlt, die der Phantasie das, was sie ausdrücken wollen, zu suggerieren durchaus nicht imstande sind. Mit solchen Tonkonglomeraten ist dann leicht zu kontrapungieren. Wo aber Schillings sich gezwungen sieht, ein Gefühl zu einer faßlichen Tongestalt aufblühen zu lassen, da muß er aus älteren Melodienbornen schöpfen. Sein Ingweldenmotiv steht in der Walküre (Akt 3, „O hehrstes Wunder"), die Hornmelodie Brans weist auf die analoge Stelle in Webers Oberonouvertüre und auf „der Sänger kluge Weisen" im Tannhäuser zurück. In der Harmonik hat Schillings allerdings viel Neues gebracht, aber leider ist dies für einen Dramatiker doch bloß Nebensache. Zum Glück bringt er für seinen Beruf noch tauglichere Eigenschaften mit. Die Gabe der Exposition ist ihm, wie ich oben bemerkte, versagt, aber den großen Wurf, die Kunst der Steigerung besitzt er, und überhaupt dramatischen Instinkt. Daran mangelt es hinwieder Hans Pfitzner, dessen „Armen Heinrich" ich sonst sehr hoch schätze. Seine am Tristan entzündete Phantasie gibt doch eigenes Licht. Wenn die Kritik mit schöner Einstimmigkeit feststellt: es seien zu wenig melodische Einfälle in dem Werk, so ist das zwar buchstäblich richtig, der Tadel aber bedeutet doch eine Ungerechtigkeit,

wenn man nicht hinzufügt: die vorhandenen Einfälle sind dafür von seltener und individueller Pracht und würden grenzenlosen Jubel erwecken, wenn sie etwa in einer Partitur von Richard Strauß stünden. Für die asketischen Schauer des Klosters zu Salern hat Pfitzner wahrhaft ergreifende Töne gefunden, die von einer ungewöhnlichen Kraft der Intuition zeugen. Nach diesem imponierenden Erstling scheint Pfitzners zweites Bühnenwerk „Die Rose vom Liebesgarten“ (bisher nur in Elberfeld aufgeführt) keinen Fortschritt zu bedeuten. In Eugen d'Alberts wuchtigem, großgedachtem „Kain“ wittern manche laue Kompromißluft, während ich die Übersichtlichkeit der Anlage eher darauf zurückführen möchte, daß dem Komponisten die Gunst der Musen auch die unwillkürliche Form im Geiste zugeteilt hat. Über den Straußischen „Guntram“ wird noch zu sprechen sein: ich will jedoch hier gleich der Überzeugung Ausdruck geben, daß die nächsten Siege unserer Tonkunst nicht auf dem Felde des großen Musikdramas werden gewonnen werden. Da hat Wagner nur eine kurze Nachlese übrig gelassen, und es ist kein Wunder, wenn die mit ähnlichen mythischen oder sagenhaften Stoffen sich abmühenden Tondichter nichts wesentlich Neues in Tönen zu sagen vermögen. Jede Umwandlung der Physiognomie unserer Tonkunst wurde in der Regel durch einen Wechsel in ihren dichterischen Stoffen bewirkt. Gluck hatte seine griechischen Götter und Heroen, Mozart seine flotten romanischen Kavaliere, Weber seine Feen und deutschen Waldleute, Meyerbeer seine historischen Gestalten, Wagner seine germanischen Sagenhelden, der Verismo seine Proletarier. Ja, es ändert sich mit den Stoffen geradezu die ganze Syntax der Musik, weil verschiedene Stoffe die Phantasie des Schaffenden nach verschiedenen Richtungen und in verschiedener Weise in Bewegung setzen. Darum waren die Weingartner und Kienzl von einem richtigen Gefühl beseelt, als sie in der Frühzeit des Wagnerianismus nach dem alten Indien flüchteten, um auf diese Weise bei „Sakuntala“, „Malawika“ und „Urvasi“ dem Bann-

kreis ihres Meisters zu entgehen. Das war nun freilich ein bißchen zu weit. Und ebenso hofften die Anfänger der Wirklichkeitsoper auf neue Ideen geführt zu werden, wenn sie zu dem musikalisch bisher noch unberührten Pöbel herabstiegen. Das war allerdings etwas zu tief. Ich für meinen Teil glaube, es wird bald einmal einer kommen, der seine Stoffe im Volksleben sucht und findet, aber nicht wie die Veristen dort, wo dieses Leben versumpft und verrottet ist, sondern, wo auch seine goldenen Quellen fließen und die Schätze seines gesunden Fühlens schlummern. In Paris und jetzt auch an deutschen Bühnen hat Charpentiers „Luise", eine Oper aus dem Milieu der Arbeiterbevölkerung, Aufsehen erregt. Wir fühlen, es ist noch nicht das Richtige, aber es nähert sich dem Richtigen. Ebenso tastet der Norweger Schjelderup in seinen dem nordischen Bauernleben entlehnten Opern nach künstlerischem Neuland. Leise, leise hebt sich im Westen und Norden der Schleier, der das neue Ideal unsern Blicken verbirgt, aber nur der Sturmesodem eines Genies wird ihn ganz zu lüften vermögen. Ich erkläre mir die Verbreitung, die „Der polnische Jude" von Karl Weis in Deutschland fand, vor allem aus dem Umstand, daß hier einfache Menschen in ihrem äußeren Treiben und in ihren inneren Seelenzuständen schlicht und natürlich geschildert waren.

Auf die Wichtigkeit der dramatischen Stoffe für die Entwickelung der Oper leitet uns Arthur Seidl in seinem Buch über den „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst" hin, indem er bemerkt, daß in neuerer Zeit die Bühnenwerke sich mehren, die, ohne ganz in Musik lösbar zu sein, doch an bedeutsamen Stellen der Mitwirkung der Tonkunst nicht entraten können, sondern streckenweise nach Musik geradezu rufen. Er zeigt, wie verfehlt es ist, wenn z. B. Heinrich Zöllner solche Dichtungen, wie „Faust" oder „Die versunkene Glocke", mit Stumpf und Stiel durchkomponiert, und gelangt bei der Betrachtung von Humperdincks Königskinder-Melodram auf anderem Wege zu ganz ähnlichen Anschauungen, wie sie seinerzeit

auch von mir entwickelt wurden, und die ich etwa so formulieren möchte: neben dem stilisierten Musikdrama ist für gewisse Stoffe die auf das Prinzip der Kunstmischung fußende Singspielform als die besser angemessene zu betrachten, und in diesem Rahmen kann sogar die melodramatische Behandlung einzelner Partien eine neue Daseinsberechtigung gewinnen. Der Wechsel von Rede, begleiteter Rede und Gesang gibt dieser „Mischkunst" eine Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Schmiegsamkeit, die unter den Händen eines Künstlers ganz eigenartige Ausdrucksmöglichkeiten gewährt.

Ausschließlich „modern" ist diese Form allerdings nicht, eher könnte man sie germanisch nennen. Wie der Wechsel von Vers und Prosa die Urform der altgermanischen Poesie darzustellen scheint, die den Sängen des Nordens wie den Dramen Shakespeares eignet, so mag es auch mit dem Wechsel von Gesang und gesprochener Rede bestellt sein. Die Stilisierung auf eins von beiden entspricht dem romanischen Ideal, das auf reinliche Scheidung der einzelnen Kunstbereiche ausgeht. Aber nicht nur in dem beherzten Zurückgehen auf das durch Wagners Musikdrama scheinbar schon beseitigte Singspiel liegt der bedeutsame, in den „Königskindern" gewagte Vorstoß aus dem Bereiche der herrschenden Anschauungen, sondern nicht minder in der melodramatischen Behandlung einzelner Teile des Gedichtes. Humperdinck empfand, daß die gesungene Rezitation wohl dem großen Musikdrama und seinen gewaltigen Erregungen entspreche, bei schlichteren Stoffen, in Opern kleineren Stils hingegen auch bei leichtestem Vortrag immer noch zu schwerfällig und zu stark im Ausdrucke sei. Er ersann sich daher ein Mittelding zwischen Rede und Gesang, das gegebenenfalls ebensogut sich zum Singen erheben wie zum bloßen Sprechen herabsinken konnte. Dieses nicht nur in Bezug auf Tempo und Rhythmus (wie schon Weber und Schumann versucht hatten), sondern auch hinsichtlich des Tonfalles durch eigene Noten fixierte Singsprechen (das „gebundene Melodram")

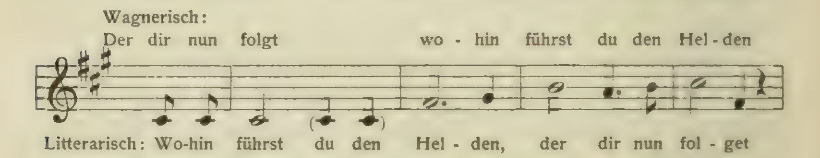
darf in der Tat als eine moderne Errungenschaft gelten, die für gewisse Partien gewisser dramatischer Gedichte einmal noch als die zweckmäßigste Art der Betonung wird anerkannt werden. Ein Universalheilmittel ist sie freilich nicht. Man darf hoffen, daß fortgesetzte Erfahrung uns noch manchen Vorteil in der Anwendung dieses Kunstmittels lehrt, ob diese Melodramatik zum stilbildenden Grundsatz für ganze Szenen zu nehmen sei, oder innerhalb einer Szene je nach der Steigerung des Affekts im raschen Wechsel neben wirklicher Rede und wirklichem Gesang einzutreten habe. Aber vorläufig ist diese moderne Form von Humperdinck allein gepflegt worden, der größere Teil der mitstrebenden Tonmeister unserer Zeit will nichts von ihr wissen, so daß sie vorderhand mehr als ein individuell Neues denn als ein im Zeitempfinden wurzelndes Modernes gelten kann. Die paar Takte, wo sich ihrer Thuille in „Lobetanz“ bediente, kommen ihrer Winzigkeit wegen doch kaum recht in Betracht.

Diesen „Lobetanz“ nun möchte uns Arthur Seidl gern als die zweite wichtige Station des modernen Opernfortschritts sehen lehren; aber daß er mit dieser Auffassung viele Anhänger finden werde, bezweifle ich sehr. Man erwartet großartige Enthüllungen, wenn er einem mit wichtiger Miene verkündigt, wie die Kritik in ihrer erdrückenden Mehrheit das punctum saliens, das, warauf es vor allem ankam, im „Lobetanz“ so gar nicht begriffen habe. Und was soll nun dieses Eigenartige und Bezeichnende gewesen sein? Antwort: die sezessionistischen Dekorationen. Die haben in Berlin gefehlt, und die ahnungslosen Rezensenten haben sie unverzeihlicherweise nicht vermißt! Wie aber, wenn wir den Spieß einmal umkehrten und sagten: zu einer sezessionistisch bemalten Leinwand gehört eine sezessionistisch komponierte M u s i k, und die ist in dem „freundlichen, frischen Werkchen“ höchstens vielleicht in der ersten Szene des dritten Aktes zu entdecken. Dramatische Grundlage, melodische Erfindung, charaktervolles Kolorit — ein Philister, wer darnach

fragt. Sezessionistische Dekorationen, da liegt es! Da ist das Heil uns kommen her! Und richtig, auch noch der „höchst fortschrittlich gemeinte“ Bierbaumsche Text mit seinen „zart poetischen Sonderreizen“! Grundgütiger Himmel! Frau Adelheid Wette mit ihren naiven Knittelversen ist eine zwar ganz kleine, aber eine Dichterin; Frau Rosmer ist immerhin ein Talent, wenigstens in ihren „Königskindern“ stehen neben vielen gemachten noch Stellen von wirklicher Kraft der Empfindung; der sehr begabte Bierbaum aber im „Lobetanz“ ist vom Anfang bis zum Ende versgewordene Manier und Unnatur: keine seiner Gestalten lebt, das Kostüm, die Dekoration, der äußere Anstrich tritt an Stelle des Gestaltens von innen heraus. Und diese aus dem sezessionistischen Farbenstoff bloß getünchten Puppen sollen einen Fortschritt der dramatischen Kunst bringen? Wohl lehrt uns die Geschichte, daß jede künstlerische Errungenschaft mit einem Verlust auf der entgegengesetzten Seite verbunden zu sein pflegt, aber die Errungenschaft muß, wenn sie diesen Namen wirklich verdienen will, eine wesentliche sein, und meine Ansprüche auf seelisches Leben, Anschaulichkeit des sprachlichen Ausdrucks und eine das Gefühl sicher bestimmende Melodik geb ich im Theater für die schönsten jugendlichsten oder panischesten Dekorationen nicht hin. Und was vom „Lobetanz“, gilt ebenso, wenn nicht verschärft von der zweiten Märchen-Oper dieses Paares: „Gugeline.“ Auch hier Figurinnen und Puppen statt lebendiger Menschen, und alle Wirkung in Musik und Szene lediglich auf den Eindruck des Kolorits gestellt.

Bierbaum selber scheint dies Ziel der modernen Oper übrigens nicht in der Ausstattung zu erblicken, denn er stellte neulich an sie eine andere ideale Forderung: „Dichtung und Musik sei von gleichem Wert, der Dichter bemühe sich um Erfindung und Ausbau als Dramatiker von poetischen Qualitäten, in allen Einzelheiten als ausgebildeter Künstler des Wortes; sein Werk sei für den Komponisten die feste schöne Kontur, die dieser

ausführen muß. Es gilt, mit vereinten Kräften ein Kunstwerk zu schaffen, an dem beide Künste gleichmäßig teilhaben, von gleich wesentlicher Wirkung sind.“ Was in diesen Sätzen richtig ist und ohne weiteres zugegeben werden kann, hat ein gewisser Richard Wagner schon vor einem halben Jahrhundert gesagt und, was noch besser ist, auch wirklich — betätigt, das übrige dürfte zweideutig, wenn nicht gänzlich verfehlt sein. Die Umsetzung eines Literaturgedichtes in Töne muß in den meisten Fällen zu Mißhelligkeiten führen, das Ideal bleibt hier immer das Dichten aus dem Geiste der Musik. Richard Wagners Wortlaut mag, wenn man ihn liest, vom Standpunkte des Literaten mitunter oft anfechtbar erscheinen; sobald man ihn aber singt, empfindet man unwillkürlich: das kann gar nicht anders sein. Auf diesen Punkt ist trotz aller Wagnerliteratur bisher viel zu wenig geachtet worden. Die häufigen Inversionen z. B. sind nicht etwa formale „Zugeständnisse“ an die Musik, sondern aus dem musikalischen Ausdruck ganz organisch hervorgegangen. „Der dir nun folgt, wohin führst du den Helden?“ klingt gelesen einigermaßen gezwungen. Aber man singe die Stelle zur Gegenprobe einmal in der nach unserm Sprachgebrauch gewöhnlicheren Stellung des Textes und lache dann über das Monstrum, das dabei herauskommt. Die Deklamation von Wort zu Wort, die freilich unterliegt keinem erheblichen Anstand. Aber wie schwächlich setzt der nebensächliche Relativsatz gerade dort ein, wo sich die musikalische Phrase erst zu



bedeutendem Ausdruck erhebt! Die Wagnersche Fassung ist lebendige Natur, die literarische ergibt nur einen matten Eindruck. Von solchen Tatsachen ausgehend und ihre Gesetze

feinfühlig erforschend, käme man, meine ich, eher dazu, giltige Prinzipien einer „musikalischen“ Sprachbehandlung zu gewinnen, als durch äußeren Klingklang oder durch die mechanische Nachahmung gewisser Wagnerischer Redewendungen.

Sehr interessante Studien ließen sich in dieser Hinsicht an „Guntram“, dem Musikdrama von Richard Strauß anstellen, einem Werke, das ich bei aller Verehrung für den bedeutendsten unserer zeitgenössischen Meister nur mit großen Einschränkungen bewundern kann. Es ist aus einem inneren Erlebnis hervorgegangen, gewiß, und steht dadurch schon als Dichtung hoch über dem seelenlosen Maskenspiel des „Lobetanz“. Aber die Äußerung der erlebten Gedanken ist zum großen Teil noch in der Abstraktion stecken geblieben, ist nicht zur vollen Anschaulichkeit durchgedrungen, was Seidl — mit dem ich mich hier als einem Wortführer der Moderne auseinandersetzen muß — allerdings nicht im mindesten bekümmert. Vielmehr schwelgt er unentwegt in der Ausdeutung des philosophischen Konzeptes und erklärt, wie Strauß hier seinen inneren Abfall von der Bayreuther Wagnergemeinde, von seinem früheren Mentor Alexander Ritter und seinem Leibphilosophen Schopenhauer in „Guntram“ dramatisiert habe. Das ist ja gewiß alles sehr merkwürdig und interessant, aber auch früher schon haben Wort- und Tondichter viel persönliche Erfahrung szenisch und musikalisch gestaltet, und den Nachweis zu liefern, daß der eigentümliche „moderne Konflikt“ einen eigentümlich modernen Charakter der Musik zur Folge gehabt habe, ist von Seidl nicht einmal versucht worden. Wo bleibt also das gepriesene Moderne? Es ist wohl keine subjektive Empfindung, wenn ich behaupte, „Guntram“ sei musikalisch das mindest selbständige unter Straußens Werken, neu höchstens in den herrlichen Tonfarben (die eine damit harmonierende sezessionistische Dekoration viel eher fordern dürften, als die Musik des biederen Thuille), aber formell und in der Melodik allzu abhängig von Richard Wagner. Nur in einem Punkte weicht er von ihm geflissentlich ab:

indem er die Kräfte des Dramas vor allem im Orchester sich auswirken läßt, während der Gesang nie zur Sprachmelodie aufblüht und sich auf ein bloßes Verstärken des Sprachaccentes beschränkt. Wir neigen uns willig vor dem Schöpfer des „Don Juan", des „Till Eulenspiegel", des „Zarathustra", des „Heldenlebens" und vieler schöner Gesänge, aber wir dürfen besonders nach dem Eindrucke der „Feuersnot" überzeugt sein, daß gerade für die dramatische Tonkunst von dem genialen Manne keine wesentliche Förderung zu erwarten ist.

Dieses letztgenannte Werk führt uns auf ein charakteristisches Zeichen unserer Zeit, auf das sehnsüchtige Streben nach feinen musikalischen Lustspielen. Früher hielt man sich, wenn man ein höheres Lustspiel komponieren wollte, an das Vorbild der Meistersinger: Hugo Wolfs „Corregidor", der an musikalischem Reichtum vielleicht die ganze zeitgenössische Opernliteratur aus dem Felde schlägt, ist ein Beispiel hiefür. Aber gerade an diesem Beispiel sehen wir auch, wie der schwere musikalische Apparat einen einfachen Lustspielstoff, statt seine Wirkung zu verdoppeln, mitunter geradezu erdrückt, und wir begreifen, daß die neueste Zeit ihren Witz und Humor nach einem andern Paradigma abwandeln würde, auch wenn Nietzsche nie sein Wort vom Göttlichen, das auf zarten Füßen läuft, gesprochen hätte.

Das moderne Problem geht nun dahin, den Stil des Mozartschen „Figaro" mit den modernen Ausdrucksmitteln zu verschmelzen. Das auf diesem Weg gefundene musikalische Lustspiel ist aber im Grunde verschieden von der alten, sogenannten „komischen Oper", die eigentlich meist auf eine musikalische Posse mit groben Wirkungen hinausläuft. In der komischen Oper will man lachen; es gilt also, recht dick aufzutragen, kräftige Schlager, alles grade heraus. Das musikalische Lustspiel muß mit feinem Pinsel gemalt sein, einer zart kolorierten Federzeichnung gleichen. Es muß seine Spitzen so fein wie Nadeln schleifen, es ist der Tummelplatz der halbausgesproche-

nen, halbzuerratenden Gedanken, der schelmischen Seitenblicke, der heimlichen Geberden, des leicht tändelnden anmutigen Dialogs. An eine solche Kunst waren wir Deutschen trotz dem „Figaro“ nicht gewöhnt. Deutsch sprechen hieß deutlich sprechen. Das Verstehen von Andeutungen und Diskretionen lernen wir erst nach und nach. Als solche moderne musikalische Lustspiele sind vor allem Urspruchs „Unmöglichstes von allem“ und die „Abreise“ von Eugen d'Albert zu nennen, doch indem unsere Komponisten sich auf das feine musikalische Lustspiel warfen und damit schlagend die Verleumdung widerlegten, als zielten die Absichten der Moderne bloß auf eine Vermassigung und Vergröberung der Effekte — machten sie eine merkwürdige Erfahrung. Gerade das Beste, das Feinste ihrer Absichten ging in unsern Opernhäusern verloren. Diese Häuser waren mit Rücksicht auf den Gewinn, aber auch mit Rücksicht auf den rauschenden Charakter der neueren Musik gebaut worden, und nun zeigte sich mit einem Male die Kehrseite der Münze. Die großen Opernhäuser vereitelten jede intime Wirkung. Was der Künstler geflüstert haben wollte, mußte der Sänger schreien, um überhaupt verstanden zu werden, was der Künstler geblinzelt und gezwinkert haben wollte, mußte der Darsteller zur drastischen Pose vergröbern. Aus solchen Erfahrungen erwuchs eine neue Aufgabe: neben den riesigen Opernhäusern für kleinere, freundlichere Räume zu sorgen, und die schönen Ergebnisse der Mozartaufführungen im Münchner Residenztheater leisteten dieser Forderung Vorschubdienste. Ist das Prinzip einmal durchgedrungen und an den Hauptstätten des Kunstlebens verwirklicht, dann wird auch das große Publikum viel leichter imstande sein, eine ganze Reihe von künstlerischen Absichten, die jetzt bei der Aufführung, auch bei der besten, verloren gehen, erst gewahr zu werden und zu genießen. Ob diese Reform dann auch Straußens „Feuersnot“ zugute kommen wird, bezweifle ich sehr. Sie ist — abgesehen von der Laszivität des Textes — lediglich

eine Belustigung des Verstandes und Witzes, und Strauß ein großer Musiker ohne dramatischen Blick. Wie könnte er sonst die aus dem Rahmen des Stoffes so ganz herausfallende Episode schreiben, worin er sich selbst als echten Sproß und Erben Richard Wagners verherrlicht? Als geborener Szeniker, dessen Musik sich auf das genauste den Vorgängen auf der Bühne anschmiegt, zeigt sich Leo Blech in seiner Dorfidylle „Das war ich", worin er das als Ausdrucksmittel in letzter Zeit mit Unrecht vernachlässigte dramatisch motivierte Ensemble im modernen Geiste erneuert hat und den Konversationsstyl der „Abreise" in einer mehr realistischen, geberdenreicheren Weise auszubauen versuchte.

Aber die intime Kammeroper, die an die feineren Sinne sich wendet, wird — so gern wir von ihren künstlerischen Leckerbissen naschen mögen — doch stets nur einen Nebenzweig der dramatischen Musik bilden können, ebenso wie nach einer andern Seite das philosophierende Musikdrama mit seinen langen betrachtenden Gesängen und Symbolismen. Auch diese Gattung ist eine interessante, spezifisch moderne Erscheinung, mag der Hang zu breiten Reflexionen im Drama auch sehr weit, bis auf die Tage des Aischylos und Sophokles zurückgehen. Schiller, der begeisterte Bewunderer Altgriechenlands, versuchte es seinerzeit, den tendenziösen und musikalischen Gehalt des hellenischen Chors in das historische Schauspiel hinüber zu retten, indem er ihn — in seinen Dialog verlegte. Daher die maximenreiche, nicht so sehr durch Anschaulichkeit als durch musikalische, klangliche und rhythmische Elemente wirkende Sprache, die seit ihm im Iambendrama üblich ward und allgemach in hohle Kraftrednerei ausartete. Die moderne Entwickelung hat sie mittlerweile zu Gunsten einer realistischeren Ausdrucksweise aus dem gesprochenen Schauspiel wieder hinausgedrängt, dafür nahmen die ausführlichen Betrachtungen jetzt ihre Zuflucht — zur Oper, wo ihnen die Musik die tiefere Gemütsresonanz verleihen soll. Grundsätzlich wäre dagegen

nicht viel einzuwenden. Ein Philister, wer das Reich der ernsten Tonkunst auf die Gemeinempfindungen der Erotik beschränken und ihr daneben allenfalls noch Racheschreie um ermordete Väter oder den Ausdruck religiöser oder patriotischer Ergriffenheit zugestehen möchte. Wir räumen ihr vielmehr gern das ganze Gebiet des seelischen Lebens und dem Künstler das Recht ein, Ideen, die seinen Geist und seine Phantasie erregen, auch musikalisch auszugestalten. Seit dem zweiten Akt des Tristan, der Walküre, des Parsifal gehören ausgedehnte, hochtönende Gespräche über metaphysische und ethische Probleme, denen die Musik die tiefere Resonanz verleihen soll, zu den Hauptmerkmalen einer ganzen Klasse von mysterienartigen Tondramen, worin sich ihre geistigen Urheber mit Gott und Welt und den vier letzten Dingen auf ihre Weise auseinandersetzen. Die Stoffe sind teils religiösen Charakters wie in Weingartners „Genesius" und der erst im Entwurf veröffentlichten, weitläufigen „Erlösung"; teils kosmischer Natur wie in Adalbert von Goldschmidts „Gäa", teils subjektiv-sittlicher Art wie in „Guntram" von Richard Strauß. Und weil die Dichterkomponisten (das sind sie zumeist) sehr bald erfahren, daß unsere Theater, die von vornherein eben keine moralischen, sondern Vergnügungsanstalten sind, solche Werke vielleicht ausnahmsweise einmal aufführen, aber nicht als dauernden Besitz halten können, so ergeht aus diesen Kreisen immer wieder der Ruf nach eigenen Festspielhäusern à la Bayreuth. Wenn schließlich ein spekulativer Kopf irgendwo ein Reichs-Universalfestspielhaus errichtete, das an die Komponisten für bestimmte Zeit vermietet würde, ich hätte nichts dagegen einzuwenden. Nur müßte das alles fein Privatsache der betreffenden Künstler und ihrer Gönner und Anhänger bleiben, man dürfte diese Aufführungen nicht gleich als nationale Angelegenheit ausposaunen, wenigstens, so lange es sich um keine Schöpfungen von annähernd gleicher Bedeutung wie die Wagnerschen handelt, oder um Werke, die einen völlig neuen, erst hier in der Abgeschlossenheit aus-

zubildenden Stil der Wiedergabe erheischen. Möchte nur immer bedacht werden, daß, je anspruchsvoller ein Kunstwerk auftritt, desto höhere und strengere Anforderungen seitens der Zuhörer daran gestellt werden müssen. Wer uns in harmloser Laune seine Mären vorfabuliert und die Stunde kürzt, sei willkommen, wir verzeihen ihm selbst unterlaufende Trivialitäten und Flüchtigkeiten. Will uns einer aber mit „Offenbarungen“ daherkommen, so sehen wir uns den Propheten doch erst einmal von beiden Seiten an . . .

Erweist es sich als mindestens gefährlich und überhaupt nur bei höchster künstlerischer Genialität möglich, die dichterischen Reflexionen im Dialog des Dramas durch weitschweifige Einzelgesänge laut werden zu lassen, so scheint es aussichtsvoller zu sein, die Betrachtungen wie im Oratorium oder in der Kantate vorzugsweise dem Chor zu überlassen. Diese Richtung vertritt mit geistreicher Dialektik Christian von Ehrenfels, der jetzt auch in Otto Taubmann einen Tondichter als Bundesgenossen gewonnen hat. Ehrenfels will nämlich einen besonderen Chor im Rücken des Publikums aufstellen, der an geeigneten Stellen, während die Handlung stille steht, das Wort ergreift und seinen Empfindungen über das Vorgefallene Ausdruck gibt. Er fungiert also ungefähr in der Weise des griechischen Chors als „idealer Zuschauer“. Dichter und Komponist sind überzeugt, eine neue Kunstgattung, das musikalische Chordrama, begründet zu haben, das „als selbständiger Faktor in unsere Kunstentwickelung einzugreifen berufen sein werde“, wogegen sich freilich viele Bedenken geltend machen. Niemand wird leugnen, daß der geplante Eintritt des Außenchors starke und ergreifende Wirkungen erzielen kann, die dem Eindruck religiösen Kultes nahekommen. Aber ihre innere Notwendigkeit im künstlerischen Haushalt unterliegt noch begründeten Zweifeln. Hat der Bühnenvorgang nicht unmittelbar gepackt, ist er vom Hörer nicht unmittelbar erfaßt worden, so kommt die Nachhülfe durch den post festum erklärenden Chor, dessen

Worte man ohnedies nur unzureichend verstehen dürfte, zu spät. Steht der Hörer aber im Banne des Kunstwerks, dann ist der Chor entbehrlicher Überfluß. Für „gewöhnliche, repertoiremäßige Aufführungen“ wollen sich die Autoren überdies selbst mit einer Theaterbearbeitung begnügen, worin der Chor durch Orchesterzwischenspiele ersetzt werden soll, eine Inkonsequenz, welche die mühsam befestigte Grundlage der neuen Gattung gleich wieder untergräbt. Immerhin halte ich die Ausscheidung der reflektierenden Elemente aus dem eigentlichen Drama für einen nicht zu unterschätzenden Vorteil, ganz abgesehen davon, daß sie im chorischen Vollklang viel eindringlicher und objektiver wirken müssen, als im Vortrage der individuellen Einzelstimmen. Die bisher noch unversuchte, tatsächliche Erprobung erst kann uns völlige Gewißheit schaffen, ob ein Kunstmittel, das in einzelnen Fällen, ja für ganze einzelne Werke — wie in den sehr gerühmten Basler Festspielen Hans Hubers — Träger bedeutender Wirkungen sein mag, sich auch als stilbildendes Prinzip für eine ganze Gattung zu bewähren imstande ist. Einstweilen bleiben wir dabei, die Bühne selbst für das wahre Rhodus auch des Musikdramatikers zu halten, das Orchester aber und gar den ungesehenen Weihechor für Faktoren, die den Eindruck des Vorgangs und Gesanges wohl verstärken und vertiefen, nimmermehr aber ersetzen können. Alle Errungenschaften, alles Raffinement in dieser Hinsicht lassen den Kern des modernen Operproblems so gut wie unberührt.

Noch ist ein Wort über die modernen „Griechenopern“ zu verlieren. Ihr Erscheinen erklärt sich aus dem Verlangen unserer Tonkünstler nach großen bildkräftigen, mythischen Stoffen, die nicht schon im Kostüm die fatalen Erinnerungen an Wagner wachrufen. Bungert hat so eine für sieben Tage berechnete „Homerische Welt“ geschrieben, die mit vieler Reklame in Szene ging und deren Stoff eine kurze Zeit lang über die Unzulänglichkeit der Komposition hinwegtäuschen konnte. Klüger ging Felix Weingartner zu Werke, indem er die „Orestie“ im

Gegensatz zu dem Verbreiterer und Verwässerer Bungert auf einen Abend zusammendrängte und sowohl durch chorische Wirkungen als durch sparsame Verwendung der modernen Ausdrucksmittel zu reussieren versuchte. Allein auch dieses Experiment mißlang, weil Weingartners musikalischer Fonds der Größe des Gegenstandes nicht gewachsen war.

Von den Dichterkomponisten des bescheidener sich gebenden volkstümlichen Genres verdienen zwei besonders genannt zu werden. Wilhelm Kienzl und Siegfried Wagner. Kienzls „Evangelimann“ zeigt alle Eigentümlichkeit des süddeutschen Volksstückes, das gewisse Saloppe der Mache, den Hang zum Sentimentalen. Aber deswegen gehört seine Kegelszene und der Anfang des zweiten Aktes, wo der Evangelimann den Kindern seine frommen Sprüchlein lehrt, doch zu den glücklichsten Würfen in der neueren Opernliteratur. In den volkstümlichen Tänzen seines „Heilmar der Narr“ scheint die warmblütige Melodik Schuberts aufzuleben und auch in seinem leider unterschätzten „Don Quixote“ erweist er sich nicht als „Neutöner“ zwar, aber als ein Künstler von Phantasie und Herz, der wohl berufen wäre, uns die spezifisch österreichische Volksoper zu schaffen. Wie Kienzl typischer Süddeutscher, ist Siegfried Wagner der ausgesprochene Mitteldeutsche. Seinen „Bärenhäuter“ halte ich für ein vortreffliches Buch, und in der Musik spricht sich eine zwar nicht überraschend originelle, aber echte, namentlich dramatische Begabung aus. Eine so meisterhaft angelegte und gesteigerte Szene als die, worin im Luischen das Mitleid für den armen Bärenhäuter erwacht, sucht man im ganzen Bereich der nachwagnerschen Oper vergebens. Auch durch ihre kräftige Lokalfarbe ist die Oper interessant. Sie versetzt einen so sicher in den Gau am roten Main, wie Johann Straußsche Weisen einem das Bild des Stefansdoms vor Augen stellen.

Riemann in seiner „Geschichte der Musik seit Beethoven“ macht Richard Wagner den Vorwurf, er habe nach dem „Lohen-

grin“ das Musikdrama immer weiter aus der Sphäre des Menschentums in diejenige des Mythus entrückt. Man vergesse aber nie, daß die Werke des „letzten“ Wagner nicht als sogenannte Repertoireopern ins Leben getreten sind, sondern als Festspiele für seltene feierliche Gelegenheiten, nicht zum Alltagsgebrauch. Unter diesem Gesichtspunkt allein wäre ihr gehobenes Wesen gerechtfertigt, und wer sich darüber aufhält, spricht kaum vernünftiger als einer, der dem Johannisberger vorwirft, daß er als Hausbier nichts tauge. Daß so Manche nach Wagners vermeintlichem Vorbilde totgeborene oder für den normalen Bühnengebrauch nicht passende Festspiele in die Welt zu setzen begannen, dafür ist doch der große Meister nicht verantwortlich zu machen.[1]) Und ich bezweifle ferner, daß diese auf ihrem Stelzgang verunglückten Musikdramatiker ohne jenes Vorbild etwa eine lebensfähige „Oper“ fertig gebracht hätten. Daß ihm selber gemütvolles Menschentum keineswegs fremd oder unzugänglich sei, hat Wagner in seinen „Meistersingern“ herrlich genug bewiesen, aber es ist doch ein bißchen stark, ihn gewissermaßen dafür zur Rede zu stellen, daß er diese Proben nicht gleich ein paarmal hintereinander abgelegt habe. Freilich, seit sich die Konservativen nicht mehr getrauen, den Hochgewaltigen in seiner Kunst selbst anzugreifen, soll er ihnen wenigstens als Sündenbock für alle Fehltritte der Nachgeborenen dienen. Hat man jemals Mozart für Gyrowetz und Weigl oder Karl Maria von Weber für Lindpaintner oder Reissiger bürgen lassen?

Die Modernen selber sind bereits allmählich dahin gelangt, Wagner als Schutzpatron aufzugeben, und Seidl spricht — wohl

---

[1]) Nur beiläufig sei bemerkt, daß ich in die Verachtung der neueren Oper, wie sie z. B. M. Steuer bei jeder Gelegenheit predigt, nur darum, weil sie so wenig fürs Repertoire Belangvolles aufweise, nicht mit einstimmen mag. Mit wie vielen dramatischen Werken beschäftigt sich die Literaturgeschichte einläßlich, die nie oder höchstens ein paarmal über eine Bühne gegangen sind!

als erster — öffentlich das große Wort aus: „Wagner resumiert die Modernität, aber er ist nicht mehr modern.“ Sehr komisch auf den ersten Horch, aber — sehr richtig. Die öffentliche Wertung des Meisters hat ja bereits mehrere Phasen durchgemacht, die erste, da man ihn als den frevelhaften Umstürzer des Alten verketzerte; die zweite, da er als das nicht mehr zu überbietende, aber seiner Genialität wegen zu duldende Extrem galt. In der dritten Phase, in der wir heute stehen, zeigt sich uns Wagner immer mehr als der große Meister, der den vorläufigen klassischen Abschluß einer jahrhundertlangen historischen Entwickelung bildet. Extrem war nur die Kraft seines Genies; die Kunstgesetze, die er sich auferlegte, waren besonnen, maßvoll, aus der Natur der Dinge abgeleitet. Diese Harmonie und innere Vollendung seiner Kunst als unvergängliches Erbe zu bewahren, wäre ein schöner Gedanke, dem die Gesetze der menschlichen Geistesentwickelung leider widerstreiten. Wie die Stimmen eines polyphonen Satzes nach erreichter Konsonanz entweder abbrechen (denn auch die Fermate dauert nicht unendlich) oder wieder disharmonisch durcheinander gehen, ehe sie sich zu einem neuen Zusammenklange finden, so bringt den Menschen nicht nur Unvermögen, sondern ein seltsamer, dunkler, ich möchte sagen: polarer Instinkt dazu, einen vollkommenen Organismus, das Ergebnis langen Schaffens, wieder preiszugeben. Auf die glücklich vollzogene Synthese folgt also notwendig wieder die Zersetzung. Jeder der musikalischen Diadochen rafft irgend ein Stück des wunderbaren Kunstbaus, den Wagner geschaffen hat, an sich und sucht damit auf seine Weise fortzukommen. Daher spüren wir Wagner in allen Erzeugnissen der Moderne, aber nirgends den ganzen, immer nur Teile und Teilchen, darum können die Modernen mit dem bewahrten Bruchstück sich einerseits als verpflichtete Epigonen fühlen, anderseits dem Bewußtsein einer beginnenden oder begonnenen Lostrennung von der Totalität seines Wesens sich hingeben. In der Unklarheit über dieses Verhältnis liegt

die Hälfte der landläufigen Irrtümer über die moderne Musik begründet, vor allem erklärt sich daraus Seidls verblüffendes und zunächst paradox bedünkendes Wort von Wagner als „Vergangenheitsmusiker", der hinwiederum, ohne selbst modern zu sein, doch die Modernität resumiere.

Freilich steht trotz dieser Erklärung die Sache der „Justament-Moderne" noch lange nicht zum besten. Zersetzungsprodukte mögen einen gewissen Hautgout und pikanten Reiz besitzen: ihr Wert als bekömmliches Genußmittel bleibt problematisch. Was hilft es, wenn die modernen Kunstchemiker die aus Wagnerschen Schachten gewonnenen Elemente noch so verschiedentlich durcheinander mischen? Überzeugende Kunstwerke gehen nicht aus Experimenten, sondern aus frischer Intuition hervor, und weil sie dies verkennen, haben es die Radikal-Modernen trotz alles Aufwandes an Geist und Wissen zu keinem Erfolg in der dramatischen Tonkunst gebracht. Wäre es nicht klüger, die mühseligen Versuche zu unterlassen, jene Wagnerschen Elemente in ästhetischen Retorten zu was Originellem umzuschmelzen oder neue Legierungen zu ersinnen, dagegen lieber mit scharfem Auge nach neuen lebenskräftigen Kunstelementen Umschau zu halten? Nach Elementen, die noch nicht reif sind zur Zersetzung, die aus sich heraus noch treiben und wachsen können, und mit denen man aus dem Banne einer magischen Bezauberung hinausgelangt auf frische grüne Weide zu wahrer Selbständigkeit und Freiheit?

Durch seine theoretischen Einwände gegen die historische Oper, Einwände, die praktisch von ihm selbst durch „Tannhäuser" und „Lohengrin" beträchtlich eingeschränkt, durch die „Meistersinger" dann nahezu entkräftet wurden, hat Wagner die Pflege geschichtlicher Stoffe in der Oper bis zu einem gewissen Grade für die auf seine Worte schwörenden Komponisten gesperrt, jedenfalls bedeutend verringert. Allein, gerade der Fall der „Meistersinger", die im Anfang des 16. Jahrhunderts spielen und deren Zeitkolorit unsere Phantasie so wunderbar

„treu“ anmutet und mit zwingender Kraft gefangen nimmt, lehrt bei genauerem Zusehen etwas sehr Merkwürdiges. Die Suggestion des Altertümlichen wird nämlich keineswegs mit den Kunstmitteln der betreffenden Zeit, sondern mit jenen Bachs und Händels, also einer um zweihundert Jahre späteren Epoche erzeugt, ist also im Grunde nur eine fromme Täuschung. Hätte der Meister mit den wirklichen Kunstelementen des 16. Jahrhunderts gearbeitet, sein Werk wäre uns nicht mehr altertümlich vorgekommen, sondern wahrscheinlich nur antiquarisch, es würde unsere Einbildungskraft nimmermehr zum Schwingen gebracht haben, weil das historische Musikempfinden der Gegenwart im allgemeinen über das Jahr 1700 kaum zurückgeht. Ein schlagendes Zeugnis nebenbei für die Bedingtheit und Zufälligkeit des historischen Momentes im Kunstschaffen! Die Musik zumal schildert fast immer nur das Typische der Persönlichkeit, sei diese nun historisch oder sagenhaft. Sie kennzeichnet z. B. einen Helden, aber die Individuation kann sie nur andeuten. Man vergleiche nur die Heroenmotive des Lohengrin, Froh, Tristan, Siegfried, Stolzing, Parsifal, bei denen es dem mit Wagner nicht Vertrauten einigermaßen schwer fallen wird, sie auf die einzelnen Dramenhelden mit Sicherheit zu beziehen. Erst die wirkliche Erscheinung, das Reden und Handeln auf der Bühne macht unsere Vorstellung der Individualität vollkommen, handle sich's nun um Tristan oder Friedrich den Großen. Dem Motiv des letzteren würde der Tondichter vermutlich durch einige markante Wendungen der altpreußischen Armeemärsche geschichtliche Überzeugungskraft zu verleihen suchen, aber das ist ein recht äußerliches Mittel, das überall da versagt, wo die Anknüpfungspunkte zu solchen Assoziationen fehlen. Zuletzt wirkt die Musik nicht so sehr als Darstellung des Äußeren einer Persönlichkeit, denn als Abbild des Willens, der in ihr wirkt und lebt. Hier aber stehen der Held der Sage und der der Geschichte einander gleich, und so glaube ich, man wird die ästhetische Acht und Aberacht, die Wagner ehe-

mals in begreiflicher Notwehr gegen eine einst mächtige, jetzt aber glücklich überwundene Moderichtung, über die historische Oper ausgesprochen hat, bald stillschweigend aufheben, man wird einräumen müssen, daß der geschichtliche Hintergrund einer Opernhandlung auch dem Musiker unter gewissen, vom künstlerischen Takt von Fall zu Fall zu erfühlenden Umständen mannigfache Vorteile gewährt, daß also historische Stoffe auch in der Oper recht wohl zulässig sind, wofern das Historische darin nicht den Kern bildet, sondern dem menschlichen Grundgehalte des Dramas bloß den Reiz des besonderen Kolorits hinzufügt. Nicht im Historischen der Musik an sich liegt die Sünde, sondern im Vorwiegen des Historischen, ebenso wie in dramatischer Hinsicht, wenn wir etwa das Ausstattungsstück verwerfen, unser Widerspruch nicht gegen das Kostüm, sondern gegen die Vorherrschaft des Dekorativen über das Seelische und Gedankliche sich wendet.

In ähnlicher Weise dürfte sich jeglicher sonst etwa verhängter Boykott gegen einzelne Kunstgattungen und Kunstzweige als ein nur cum grano salis zu verstehendes, bloß vorübergehend gültiges Gesetz erweisen. Denn das ist schließlich das Merkmal des modernen Geistes in der dramatischen Tonkunst, daß wir uns allgemach zu der Freiheit durchgerungen haben, alle die reichen und mannigfaltigen Kunstmittel, welche die Geistesarbeit unserer großen Meister ersonnen hat, ohne ängstliche Scheu vor irgendwelchen Tabulaturen zu gebrauchen, wie und soweit es die Sache will, und uns neue Kunstmittel dort zu schaffen, wo der überkommene Schatz für das, was wir zu sagen haben, nicht ausreicht. Darin liegt der gesunde und natürliche Fortschritt, wogegen die Sucht, es um jeden Preis anders zu machen als die Vorgänger, zu einer unfruchtbaren Absonderlichkeit und Scheinoriginalität hinführt. Also gelten wohl auch für unsere musikalische Moderne die ewigen Gesetze der Wahrheit und Natur.

Nun gehört es allerdings zur Mode, unter Berufung auf

den Grundsatz der Freiheit die „ewigen Gesetze" in der Kunst zu leugnen. Ja, nicht wenige sind geneigt, in der Loslösung von allen „Dogmen", in der fessellosen Willkür des Individuums den Triumph der geistigen Entwickelung des Menschengeschlechtes zu erblicken, und diese selbst als einen allmählichen Übergang aus anfänglicher Gebundenheit in Vorurteilen zu völliger Anarchie des Denkens und Handelns aufzufassen, worin dann jeder singen soll, „wie ihm der Schnabel gewachsen ist". Aber gar so einfach liegen die Dinge nicht, vielmehr hat man eine in vielen Fällen richtige Beobachtung zu schnell verallgemeinert. Aus dem Umstande, daß sich in jeder Periode gewisse Gewohnheitsformen herausbilden, die kraft längerer Übung oder dank einer Autorität dann für heilig gehalten und aus anfänglichen Wohltaten zuletzt in Plagen sich verwandeln, folgt noch nicht, daß dies für alle Normen ohne Unterschied zutrifft. Auch hier bedarf es sorgsamer Unterscheidung. Es gibt Grundgesetze, oder wenn dies Wort mißfallen sollte, Grundwahrheiten, an denen kein Umsturz und keine Reform rütteln kann, ohne sich selbst zu vernichten. Es wird z. B. nie eine Zeit geben, wo das Lügen, die Unaufrichtigkeit in der Kunst als ein Fortschritt angesehen und gepredigt werden darf. Es wird nie eine Zeit geben, die einen Fortschritt in der Überwindung des Satzes erblicken kann: jeder Takt einer dramatischen Musik sei nur berechtigt, wenn er auf einen entsprechenden Moment der Handlung sich bezieht. Gewiß gilt auch von der Kunst das Wort, daß viele Wege nach Rom führen, aber sie müssen doch wenigstens in einer Hauptrichtung liegen, und kein Vernünftiger reist nach Italien über den Nordpol, um sein Recht auf die Freiheit zu behaupten. Es gibt Naturwahrheiten, die jenseits der Willkür künstlerischen Freisinns stehen, gegen die sich niemand ungestraft versündigt, und die meisten sogenannten Reformen bestehen in der Regel darin, daß solche Wahrheiten, wenn sie aus irgend welchen Ursachen in Vergessenheit geraten oder in den Hintergrund gedrängt

worden sind, wieder mit allem Nachdruck betont und lebendig in Wirksamkeit gesetzt werden. Wagners Lehre, daß in der Oper das Drama zuerst und die Musik als ein Mittel des Ausdrucks in Betracht komme, ist auch die Überzeugung der großen dramatischen Tonmeister vor ihm gewesen (man denke an die Florentiner, an Monteverdi, an Gluck, an Weber), und der Fortschritt vollzog sich in diesem Punkte dadurch, daß diese Überzeugung im Verlauf der Geschichte zu immer größerer Entschiedenheit und Reinheit sich durchrang. Seit der Periode des Rossinismus war sie durch ein Menschenalter gleichsam verschüttet gewesen, so daß, als Richard Wagner sie wieder ausgrub, sie die Welt wie eine neue Offenbarung berührte. Eine Zeit entfremdet sich wohl auf diesem oder jenem Gebiete solchen ewigen Wahrheiten, aber der gesunde Fortschritt führt die Gattung doch — um mit Gluck zu reden — „zu ihrer wahren Natur zurück".

Außer diesen allgemeinen und unbedingten Naturwahrheiten in der Kunst gibt es aber auch gewisse, im Kunstschaffen wirksame polare Mächte, deren Ausgleich jede Zeit und jede Persönlichkeit in anderer Weise vollzieht und deren jeweiliges Verhältnis für die verschiedenen Epochen bezeichnend wird. Da ist ein Gesetz: der Gesang sei gesteigerte Rede und füge sich darum genau den Normen der Sprache. Und ein zweites Gesetz besagt: der Gesang sei Musik, er habe melodischen Umriß. Beide Gesetze sind nebeneinander berechtigt und wirksam von alters her, die halbe Geschichte der Musik ist eine Geschichte der wechselnden Kompromisse zwischen beiden. Jede Periode wählt einen solcher Zwiesätze als Leitstern, treibt die ihm innewohnenden Vorzüge scharf und immer schärfer heraus, bis der Rückschlag erfolgt und man durch Streben in der entgegengesetzten Richtung die Überspitzung des ersten Prinzips wett zu machen sucht. Darnach scheiden sich Epochen, Geschlechter, Parteien und Persönlichkeiten. Und wie es Genies der Schroffheit gibt, welche die durch rücksichtsloses Verfolgen

eines Grundsatzes sich ergebende Schönheiten zu entfalten vermögen, so gibt es auch harmonische Naturen, die uns durch den glücklichen Ausgleich sonst getrennter Gegensätze zu bezaubern wissen, oder klassische Geister, die durch den sicheren Instinkt, womit sie am richtigen Ort alle Gesetze in scharfer Ausprägung oder in milder Versöhnung zu handhaben wissen, die herrlichsten Wirkungen erreichen. Und das Vorbild solcher Männer gibt ihrer Periode den Charakter, das Wirken und Gegenwirken polarer Mächte ist das statische Gesetz der Geschichte, in deren Verlauf dann auch die großen Naturwahrheiten immer klarer und bündiger zu Tage treten. So verläuft der Fortschritt, wie Goethe mit unübertroffener Anschaulichkeit sagt, nicht geradeaus, sondern in der Spirale kreisend, mit einer stetigen Wiederbringung der alten Verhältnisse auf einer neuen Kulturstufe, wie wir's an den Schöpfungen der Meister der Vergangenheit so wunderklar erkennen. Die Zukunft freilich weiß keiner. Denn wie weite Bogen die Spirale beschreibt und nach welcher Richtung hin sie aufstrebt — das hängt noch von einer unberechenbaren Macht ab. Es hängt ab von der Individualität der kommenden Männer, die von den Naturgesetzen der Kunst zwar abhängig, doch deren Ineinandergreifen nach ihrer eigentümlichen Organisation erst bestimmt. Und so werden wir auch bei der lyrischen und instrumentalen Tonkunst mit den beiden Komponenten des Schaffens zu rechnen haben: mit den Gesetzen der Gattung und mit der Sonderartung der Persönlichkeiten.

---

25. Zur Würdigung Hugo Wolfs.

I.
Die Mörikelieder.

Zahlreiche Anekdoten und Historchen berichten davon, mit wie unglaublicher Raschheit Franz Schubert seine Lieder schuf. Es kommen ihm Verse zu Gesicht, regen ihn blitzschnell an und lösen in wenigen Augenblicken einen musikalischen Einfall aus, der sogleich zu Papier gebracht wird und gesungen die herrlichste Wirkung tut. Und zu solcher genialen Fruchtbarkeit entflammen ihn nicht bloß Meisterwerke der Dichtung; ebenso reagiert sein Geist auf das banalste, phrasenhafteste Gereim. Es ist eben nicht so sehr das Gedicht als Kunstwerk, sondern sein rein stofflicher Inhalt, was ihn ergreift, ja es kann ihm, wie in der „Bösen Farbe", sogar geschehen, daß der tonschöpferische Akt schon begonnen hat, ehe noch das ganze Gedicht zu Ende gelesen ist, und daß er z. B. den Beginn bei „Ich möchte ziehen in die Welt hinaus" aus bloßer Unkenntnis des folgenden im Ausdruck gänzlich verfehlt; denn so, wie er's hinschreibt, mag ein frisch fröhlicher Reitersmann seine Wanderlust sich vom Herzen singen, nicht aber der verzweifelte Müllerbursch, dem der Poet seine Worte mit ganz anderem Sinn in den Mund gelegt hat.

Im Vergleich mit solchem Verfahren scheint mir bemerkenswert, was ich über einen Liederabend berichtet fand, den seinerzeit Hugo Wolf in Berlin gegeben hat. „Zunächst las er die Gedichte im schönsten steirischen Dialekt, aber so von innen heraus empfunden, daß nur einem ganz törichten Menschen

die Sache hätte komisch erscheinen können. Nach dem Mörikeschen „In ein freundliches Städtchen tret' ich ein", wandte er sich an uns: „Ist das Gedicht nicht zum Heulen schön?" Und nun fing er an zu singen . . . Die ganze künstlerische Eigenart Wolfs läßt sich aus dieser einen Mitteilung erschließen. Vor und über dem Singen steht ihm die Erfassung des Dichterwortes; dessen Wert ist entscheidend für seine Wahl. Und man wird gestehen, daß ein Musiker, der so viel Poetensinn besitzt, um wirkliche Dichter als solche zu erkennen und den unter den Gedichten Mörikes gerade jenes eine vor allen „zum Heulen" bringen kann, jedenfalls eine außergewöhnliche Erscheinung ist.

Es gibt unter den fortschrittlichen Musikern bekanntlich eine starke Gruppe, die in Hugo Wolf den größten unserer neueren Tondichter und den Vollender des deutschen Liedes sieht. Sie hat darin meines Erachtens unbedingt recht; nur die Gründe, die sie dafür gemeiniglich vorgibt, kann ich nicht ohne weiteres anerkennen. Da heißt es z. B. seine Originalität bestehe darin, daß die Klavierbegleitung aus ihrer untergeordneten Stellung als Stütze der Melodie heraustrete und zur Interpretation, zum Kommentar des Gesungenen werde. Aber das wäre doch nur eine sinngemäße Übertragung des Wagnerschen Prinzipes auf das Kunstlied, also nicht eben originell, und dann ist die symphonische Behandlung des Klaviers, die Durchführung eines Motivs, die Ergänzung des Gesungenen durch den Instrumentalpart auch im Liede keineswegs neu. Jeder Kenner wird von Schubert, Schumann, Franz, Brahms eine erkleckliche Anzahl von Liedern anführen können, die dem angeblich Wolfschen Prinzip entsprechen oder doch sehr nahe kommen. Und schließlich ist bei einem Gesangsstück der vokale Teil doch immer die Hauptsache, so daß ein Überwuchern des Instrumentalen, sobald es die Singstimme behindert, geradezu einen Fehler bedeuten würde. Anders nimmt sich schon die Verherrlichung Wolfs aus dem Grunde aus, daß er immer

richtig deklamiere. Aber dann braucht ja einer das Gedicht, das er komponieren will, sich nur von einem Meister des Vortrags rezitieren zu lassen und dessen Tonfall bei der Einsetzung der Singstimme in die natürlich vorher schon fertige „symphonische" Unterlage genau zu beachten, und ein Meisterlied wäre auf dem nicht ungewöhnlichen Wege der Kompagnie-Arbeit zustande gebracht. Kurzum: es scheint mir vor allem darauf anzukommen, daß mit den erörterten theoretischen, zum Teil bloß negativen Vorzügen sich eine positive praktische, musikalisch-schöpferische Kraft verbindet, und daß diese Kraft nicht in selbstherrlicher Betätigung ihr Genügen findet, sondern sich ganz in den Dienst des Poeten stellt, um den Ausdruck seiner Kunst aus dem musikalischen Vermögen zu verstärken. Ein Komponist, der bei genialer Begabung in solchem Grade seine Musik der wohlverstandenen dichterischen Wirkung unterordnet, der durch keinerlei virtuose Vordringlichkeit die Aufmerksamkeit von ihr auf sie abzulenken sucht, sondern nur bezweckt, den Wert der Dichtung mit seinen Tönen ins hellste Licht zu rücken: ein solcher Komponist steht wirklich einzig da. Aus Wolfs Verhältnis zu seinen Texten erklärt sich denn auch, warum er nur gute Dichter in Musik setzt, nicht aber mittelmäßige und schlechte. Das Komponieren ist ihm eben nicht Selbstzweck, er will sich durch die Worte nicht allgemeinhin zu musikalischem Schaffen anregen lassen, sondern ihnen ganz speziell zu tönendem Leben, zu tieferer Wirkung auf das Gefühl verhelfen. Immer bleibt dabei das Gedicht die Hauptsache und die Musik nur ein Mittel des Ausdrucks.

Geht man von diesem Gesichtspunkt aus, so kann einem schwerlich ein höherer Genuß auf dem Felde der Lyrik widerfahren, als gerade die Bekanntschaft mit den Mörike-Liedern Wolfs, die man unbedenklich dem Allerbedeutendsten an die Seite stellen muß, was nur je in dieser Kunstgattung geleistet worden ist. Und dies um so mehr, als Wolf in Bezug auf Erfindung eine in unseren Tagen geradezu erstaunliche Ur-

sprünglichkeit bekundet und unbeschadet seiner wunderbaren Sachlichkeit die eigene starke Persönlichkeit doch nicht verleugnet. Sein Reichtum an Melodien, die imstande sind, „das Gefühl sicher zu bestimmen", ist ebenso groß als sein musikalischer Formsinn und seine Kunst, ihn in völliger Übereinstimmung mit dem poetischen Vorwurf zu betätigen.

Wir wissen aus seinen kürzlich veröffentlichten Briefen an Emil Kaufmann, wie innig Wolf an seinem Mörike hing. Daß er der erste Komponist war, der seinem Mörikebande dankbaren Gemüts das Porträt des Dichters voransetzte, der seine Muse angeregt hatte, ist schon von Detlev von Liliencron hervorgehoben worden. Als Kaufmann an Wolf ein diesem unbekanntes Bildnis Mörikes sendet, antwortet ihm der Komponist voll lebhafter Dankbarkeit. „Namentlich besticht der vornehm gehaltene Ton in der Ausführung, die reiche Modellierung in Bezug auf Licht und Schatten dieser markanten Züge, darüber ausgebreitet der reinste Ausdruck sinnender Kontemplation und Milde liegt. Fürwahr, ein herrlicher Anblick, der in mir alle die wunderbaren Stunden wachruft, die, geweiht durch seinen Genius, mich dereinst so tief beglückten. Tausend und abermal tausend Dank." Und nicht leicht wird man einem Musiker begegnen, der sich so sehr auch an den Handschriften seines Dichters erfreute wie Hugo Wolf. Die Übersendung des Mörikeschen Gedichtes „An Longus" bestätigt er mit folgenden Sätzen: „Mit innigem Entzücken betrachte ich die Handschrift des Dichters, die ich zum erstenmal erblicke, die in ihren gleichmäßigen Zügen prächtig mit dem ausgeglichenen Wesen des Poeten harmoniert. Das Gedicht, in welchem sich allerdings nichts von ‚jenen Erzphantasten' findet, zu denen sich auch Mörike bekannte, zählte von jeher zu meinen Lieblingen. Komponierbar ist es nun freilich nicht." Oder wenn er des Kaufmannschen Familienarchivs gedenkt, das zahlreiche Freundesbriefe von Mörikes Hand bewahrte. „Wie gern würde ich nicht wieder einen Blick hinein tun in diese wunderbar reiche

und innige Welt des Gemüts. Mit Wonne denke ich zurück an jene Stunde, da Sie diese zierlichen Manuskripte vor meinen gierigen Blicken ausbreiteten und eines nach dem andern mit bewegter Stimme vorlasen, derweil wir in atemlosem Entzücken lauschten. Welches jugendfrische Leben hauchten diese vergilbten Blätter aus! da war kein toter Buchstabe; immer klang hindurch das lebendige Wort, und alles war sinn- und bedeutungsvoll und gestaltete sich zum lebensvollsten Bilde. Was war das dazumal ein schöner, unvergleichlich schöner Abend!!“

Der Anblick des Rheinfalls bei Schaffhausen erinnert Wolf sogleich an Mörikes Schilderung dieses Eindrucks; er weiß die Anmut, aber auch das tief Einwühlende und Leidenschaftliche der Mörikeschen Poesie mit voller Lebendigkeit zu empfinden. „Selbst Mörike, dieser Liebling der Grazien! Zu welchen Exzessen läßt seine Muse sich hinreißen, wenn sie der dämonischen Seite der Wahrheit ihr Antlitz zukehrt! das ‚erste Liebeslied eines Mädchens‘ bietet ein treffendes Beispiel hiefür. Und welche krampfhafte Innigkeit, welches wollüstige Behagen am Peinlichen spricht sich in den unnachahmlichen Versen aus:

> Erinnerung reicht mit Lächeln die verbittert
> Bis zur Betäubung süßen Zauberschalen!
> So trink ich gierig die entzückten Qualen.
>
> (Besuch in Urach)

Das ist mit Blut geschrieben, und solche Töne weiß nur anzuschlagen, wer — leidend — sein innerstes Wesen einer tief wahren Empfindung hinzugeben imstande ist.“ Mörikische Zitate kommen ihm bei jeder Gelegenheit fast unwillkürlich in die Feder. Er hofft in unproduktiven Stunden, daß der nahe Frühling einen „leisen Harfenton“ in ihm werde erklingen lassen, und als der Lenz die ersehnte Schaffenslust nicht bringt, da entringt sich seinem Herzen der folgende, verzweifelte Erguß: „Dieser wundervolle Frühling mit seinem geheimnisvollen

Leben und Weben chikaniert mich unsäglich. Dieser seit Wochen andauernde ewig blaue Himmel, dieses kontinuirliche Keimen und Sprossen in der Natur, diese schmeichelnden Lüfte, geschwängert von Frühlingssonne und Blütenduft, dieses ‚ich sehne mich und weiß nicht recht nach was‘ machen mich rasend. Ringsum dieses verwirrende Drängen nach Leben, Gebären, Gestalten — und nur ich, wie der unscheinbarste Grasboden doch auch ein Geschöpf Gottes, darf an diesem Fest der Auferstehung nicht teilnehmen, nicht anders doch, denn als neid- und gramverzehrter Zuschauer. In mir ist alles wie verstorben; nicht der leiseste Ton will erklingen, still und öde ist es in mir geworden, wie auf einem beschneiten Leichenfelde. Gott weiß, wie und wann das enden wird.“ Aus Briefen, die Haberlandt in seinen wertvollen „Erinnerungen“*) mitteilt, kennen wir das unbeschreibliche Glücksgefühl, womit sich Wolf Ende Februar 1888 an die Komposition seiner Mörikelieder machte. Die Inspiration kam über ihn wie ein freudiger Schreck. „Soeben habe ich ein neues Lied aufgeschrieben. Ein Götterlied, sag' ich Ihnen! Einfälle, lieber Freund, sind schrecklich. Ich fühl's. Meine Wangen glühen vor Aufregung wie geschmolzenes Eisen. Bin ich ein Berufener? Bin ich am Ende gar ein Auserwählter?“ . . .„Ich bin so überglücklich wie ein König. Wieder ist mir ein neues Lied gelungen. Schatzerl, wenn's das hörst, holt dich vor Vergnügen der Teufel.“

Wolf ist als echter Lyriker fast ausschließlich Liederkomponist. Er ist „Spezialist“, wenn man das häßliche Wort denn einmal anwenden will, aber auf seinem Gebiet von einer Vielseitigkeit, die in Erstaunen setzt, weil er für die verschiedensten Empfindungen und Stimmungen den rechten Ausdruck mit gleicher Sicherheit zu treffen weiß. Ein Blick in den Mörikeband, der doch nur einen Bruchteil seines Schaffens umschließt, wird das offenbaren. Da findet man die ganze Reihe vom flotten

---

[1]) Hugo Wolf. Erinnerungen und Gedanken. Von Michael Haberlandt (Leipzig, Lauterbach & Kuhn).

Couplet „Auftrag“ bis zum großartigen Balladenstil des „Feuerreiters“, vom burschikosen übermütigen „Abschied“ bis zu dem aus tiefster Verzweiflung aufschreienden Gesang „Wo find' ich Trost?“ Es gehört zu Wolfs besonderen Vorzügen, daß er nicht, wie andere Lyriker der Gegenwart, hauptsächlich in erotischen Ergüssen schwelgt, sondern ebenso oft andere Saiten des Empfindungslebens anschlägt. Da ist zunächst die Gruppe der religiösen Gesänge mit ihrer Krone, dem schon erwähnten „Wo find' ich Trost?“; da ist das innig-fromme „Gebet“ mit dem entzückenden Synkopennachspiel; da ist das tief-mystische „Schlafende Jesuskind“ und das von kindlicher Lieblichkeit umflossene Lied „Zum neuen Jahre“, das wirklich klingt, als wenn es holde Englein auf silbernen Trompetchen und Schalmeien bliesen. Man könnte daran jene weltlich-ernsten Gesänge anschließen: „Der Genesende an die Hoffnung“, namentlich im letzten Teil ist ein Meisterwerk inbrünstigen Ausdrucks; das aus heiterem Spiel unter schmerzlichen Seufzern zu unheimlicher Gewalt sich steigernde „Denk' es, o Seele“; die in anmutsvoller Melodie befriedigte, rührend einfache, rondoartige „Verborgenheit“; das geheimnisvolle, harmonisch-seltsame mit dem wunderbaren Gedicht wetteifernde „Mitternacht“ und seinem zauberhaften Refrain „Vom Tage“. Damit ist gleich der Übergang zu den Naturliedern geschaffen, zu dem hinreißenden Frühlingsgesange „Er ist's“, zu der rüstig ausschreitenden „Fußreise“ — man beachte im Klavierpart namentlich die delikate Modulation in die Wiederholung des Hauptthemas vor der letzten Strophe — und zu dem in der genialen Umbildung seines Grundmotivs schon rein musikalisch imponierenden unvergleichlichen „Auf einer Wanderung“.

Die dritte Gruppe, die mehr oder weniger erotische, schließt mit dem „Heimweh“ an die Wanderlieder an. Ein Lied, wie es wenige gibt, das uns schon mit den ersten Takten völlig in den Bann der Stimmung nimmt und gar nicht mehr losläßt, dann in bunter Folge, immer eine Perle nach der andern,

das elementare, überaus charakteristisch deklamierte „Lied vom Winde“, das elegische „Ein Stündlein wohl vor Tag“, aus einem einzigen Motiv, das in den hohen Lagen ganz überraschend Vogelgezwitscher nachahmen kann, meisterhaft aufgebaut, und die graziöse „Begegnung“, die hispanisches Carmen-Kolorit durchscheinen läßt. Gibt es etwas Anmutigeres als das „Jägerlied“ mit seinem so ganz natürlichen $^5/_4$-Takt? Gibt es etwas Rührenderes als das schlichte „Verlassene Mägdlein“ mit den interessanten harmonischen Rückungen seines instrumental streng beibehaltenen Themas? Oder etwas Holdseligeres als den leichtgeschwungenen „Gärtner“? Welche schmerzliche Resignation in „Agnes“! Welche tragikomisch-entzückende Perspektive beim „Zitronenfalter im April“! Welcher psychologische Tiefblick in den Peregrina-Gesängen! Und schließlich „An eine Aeolsharfe“, eine der glücklichsten Eingebungen Wolfs mit seiner süßen, aus dem Tonfall der Rede wie von selbst herausblühenden Kantilene des Mittelsatzes (schade nur, daß die Führung der Singstimme in der zweiten Hälfte mit der mächtigen Steigerung des Klavierparts nicht mehr ganz gleichen Schritt hält), sowie das in seiner freien Form, mit den ausdrucksvollen instrumentalen Zwischenstufen höchst merkwürdige „Erste Liebeslied eines Mädchens“.

Die schalkhafte „Nimmersatte Liebe“ leitet zu jener Gruppe hinüber, wo Wolf seinem warmen, echten, kernigen Humor die Zügel schießen läßt. Die famose „Storchenbotschaft“, den auf den Ländlerton fein abgestimmten „Rat eines Alten“, das behaglich-protzige „Selbstgeständnis“ u. a. m. Mit dem drastisch-komischen „Tambour“, einem Kabinetstück seiner Art, sind wir schon halb auf dem Gebiete der Ballade angelangt, wo das köstliche „Elfenlied“, die entzückend feine „Nixe Binsefuß“, der prachtvoll entwickelte, leidenschaftliche „Jäger“, ein Konzertlied ersten Ranges, der dämonisch packende, atemversetzende, grausige „Feuerreiter“ und der visionäre, sich zu königlicher Majestät erhebende „Gesang Weylas“ hervorragen,

von welch' letzterem wieder zu den religiösen Gesängen zurück, nur noch ein Schritt ist.

Ich habe nur jene Lieder aus dem stattlichen Bande namhaft gemacht, die in mir den größten Eindruck zurückließen, so daß ich sie als ein unverlierbares geistiges Besitztum am meisten schätze. Andere mögen in dem reichen Hort noch andere Edelsteine wählen, doch könnten wir einstweilen gar sehr zufrieden sein, wenn wenigstens jene zur Zeit schon in weiten Kreisen deutscher Musiker bekannt und geliebt wären, wenn sie es verdienen. In jüngster Zeit freilich wird der „Gärtner", „Weylas Gesang" und die „Verborgenheit" häufig in Konzerten gehört, aber warum immer nur diese? Die Welt wird staunen, bis sich ihr die ganzen Schätze dieses Meisters erschließen, dem, bevor er in der Nacht des Wahnsinns versank, nur wenige Sonnenstrahlen des Glücks gelächelt haben. Es ist wieder einmal ein Genie vorübergegangen, das man von der vielköpfigen Herde der Talente nicht unterscheiden konnte; die Tonkunst hat wieder einmal ihren heimlichen König verloren, bevor man merkte, daß es ein König war.

II.

Vier Gesänge.

1. „Der Feuerreiter", Mörikes grausige Ballade, bringt uns Wolfs geniale musikalische Nachdichtung gleichsam zum Miterlebnis. Das Instrument setzt mit einem leisen Triolenrhythmus die Nerven in prickelnde Unruhe. „Sehet ihr am Fensterlein — dort — die rote Mütze wieder?" flüstert's in kurzen, stockenden Rufen durch den Chor des Volkes, das auf das Gebahren des alten Sonderlings und Brandwitterers im Häuschen aufmerksam geworden ist. Immer mehr wächst die Erregtheit. Eine Umbildung der uns wie mit einer Gänsehaut überlaufenden Triolenfigur zu einem straffen, in wilden Dissonanzen harmonisierten Rhythmus malt, wie „plötzlich" das Ge-

wühle bei der Brücke auf dem Felde losbricht; „Horch das Feuerglöcklein gellt.“



hinein in den Trubel, bis der allgemeine Aufschrei des Entsetzens die Spannung löst: „Hinterm Berg, hinterm Berg brennt es in der Mühle!“ Aber immer noch steigert sich der Aufruhr. „Schaut, da sprengt er wütend schier durch das Tor, der Feuerreiter.“ Toll aufgebäumte Baßmotive und heftig losschäumende Läufe malen den Austritt des Alten, der, wie von Furien gepeitscht, dahinjagt, in einem Tonbild von so greifbarer, verblüffender Realistik, daß man alles mit fliegenden Pulsen mitzuerleben vermeint. Nun die Gestalt in der Ferne den Blicken entschwunden ist, kann der Tondichter in ruhigem Legendenton erzählen, welche Bewandtnis es mit dem abenteuerlichen Reiter habe, der da, wie so oft, mit einer Reliquie die Feuersbrunst zu besprechen in Begriffe ist. Aber diesmal soll ihn selbst das Unglück ereilen. Der Zusammenbruch der Mühle gibt natürlich wieder Anlaß zu einer großartigen musikalischen Schilderung, und in wunderbarer Stimmungsmalerei vernehmen wir, wie das Dorf sich allmählich wieder beruhigt, wie das Glöckchen verklingt und die große Stille eintritt. Pause. Und wieder hebt die Legende mit ihren geheimnisvoll raunenden Klängen an. In den Ruinen der Mühle ward das Gerippe von Roß und Reiter verkohlt gefunden. Behutsam rückt die Harmonie in kurzen Halbtonschritten vorwärts, als zögere der Beschauer, sich der unfreundlichen Erscheinung zu nähern. Da — husch! — war's die Erschütterung durch den Tritt, war's die bewegte Luft? „Da fällt's in Aschen ab.“ Und dieselbe Melodie, die in atemversetzender Hast das „Hinterm Berg brennt es in der Mühle“ getragen hatte, erklingt nun in großer Verlangsamung wie ein Grabchoral. Dort das schrille Feuerglöckchen,

hier die ernste Totenglocke: „Ruhe wohl, ruhe wohl, drunten in der Mühle!“

2. „Um Mitternacht.“ Die Einheit der mystischen Grundstimmung dieses wunderbar schönen Gedichts wird durch die ruhige, gleichmäßige Achtelbewegung festgehalten und nur in harmonischer Beziehung fein abgetönt. Es verläuft in zwei Strophen, deren inhaltlicher Parallelismus zur Anwendung der gleichen musikalischen Form genutzt ist. Jede Strophe ist dreiteilig. Der erste Teil („Gelassen — Wand“ und „das uralt — müd“) besteht aus einer Wiederholung einer aufsteigenden Periode deklamatorischen Charakters (auf verschiedener Stufe) und stellt in beiden Strophen sozusagen das Tatsächliche fest. Der nun folgende Teil führt es näher aus, die melodische Linie des vorhin noch etwas starren, behauptenden Rezitativs wird beweglicher, freier, geschmeidiger, rhythmisch belebter und in der zweiten Strophe gegen die erste leicht gewandelt, beziehungsweise gesteigert. Freilich der Typus bleibt der nämliche und die Inflexion am Schlusse vermag sowohl die ruhenden Schalen der Zeitwage, wie der flüchtigen Stunden leichtgeschwungenes Joch zu malen. Beachtenswerter ist die verschiedene musikalische Deklamation dieses Teils; sie zerstört allerdings in der ersten Strophe ihren formalen Scheinbau, hebt aber den Sinn um so plastischer hervor. Da der dritte Teil bloß den wiederkehrenden Gesang der Quellen zu schildern hat, konnte er in der gleichen Kantilene den entsprechenden Ausdruck finden. Hier gesellt sich zu der webenden Begleitung noch ein das „uralt alte Schlummerlied“ der Quellen unterstützendes Wiegemotiv, welches zuletzt die Singstimme an der Stelle „vom Tage“ aufnimmt, worauf es als Echo mit zauberischer Wirkung sogleich auch im Klavierpart auftaucht. . . . Man vergleiche mit diesem Liede Carl Maria von Webers „Die Zeit“, das einen verwandten Vorwurf hat, und ersehe daran, welch ungeahnte Bereicherung die Ausdrucksmittel der Tonkunst seither erfahren haben.

3. „Denk' es, o Seele." Wolf faßte das Gedicht als eine Traumvision auf. Leise pocht es, wie banger Herzschlag, und wie ein beklommener Seufzer ringt sich die Klavierfigur e, a, gis, g von der Brust. Zweimal; dann beginnt die Singstimme „sehr leise" über stockenden Rhythmen die ängstliche Frage. Tiefes Sinnen auf der Fermate. Dann unter Herzklopfen die Antwort, und wieder die Seufzerfigur, der man die Worte „Ach Gott, ach Gott!" unterlegen möchte in der Begleitung. Nun scheint ein freundlicheres Bild dem Dichter vor Augen zu treten: die Rößlein auf der Wiese. Schon freut er sich an ihren muntern Sprüngen (daher das kurze instrumentale Nachspiel), da senkt in die Freude sich der düstere Gedanke: „sie werden schrittweis' gehen mit deiner Leiche". Das eben noch so lustige, leichte „Springmotiv" ist in den feierlichen Rhythmus eines schweren Trauermarsches durch eine geniale Umbildung gebannt. Und nun in wenigen Takten eine Steigerung von entsetzlicher Gewalt; es ist als ziehe sich in den Harmonien das Herz krampfhaft zusammen, als richte sich der Seher bei jedem Worte höher vom Lager auf, um der schreckhaften Erscheinung mit dem Auge zu folgen, bis das blanke Eisen in Tremolo auf dem verschärften Septimenaccord aufblitzt. Erschöpftes Hinsinken auf das Lager. Immer leiser werdendes Seufzen und Stöhnen; noch zweimal hebt sich die Brust. Dann Stille; der Spuk ist aus. . .

4. „In der Frühe." Ein wenig bekanntes, aber ganz kostbares Lied. Wenn man will die Fortsetzung des vorigen. Die Wirkung beruht auf einem uralten, viel abgebrauchten Mittel: auf der Wiederkehr eines Motivs aus dumpfem Moll in heiteres Dur versetzt. Aber es wirkt hier, weil es nicht äußerem Raffinement, sondern aus der natürlichen Intuition des Gedichtes entspringt, mit dem vollen Reize der Neuheit, als ein musikalisches Urphänomen. Die Begleitung bringt Takt für Takt über einem Synkopenrhythmus des Basses dasselbe Mollmotiv, das mit einem Male, wie von jungem Morgenglanz übergossen, in hellem

Es-dur aufleuchtet und in kurzen harmonischen Rückungen, jähem Lichtwechsel vergleichbar, über G und B in taghellem D-dur seine Stetigkeit erreicht. Man beachte die Führung der Singstimme, das Unruhige des Anfangs, das durch Melodie und Rhythmus den Gedanken „Es wühlet mein verstörter Sinn noch zwischen Zweifeln her und hin“ zu illustrieren scheint. Dann der wie mit zartem Himmelshauch die Stirn umfächelnde Gesang „Ängste, quäle dich nicht länger meine Seele!“ Das sind aber nur Winke zur Beachtung der Einzelnschönheiten. Eine Erklärung des Gesamteindrucks durch Worte ist natürlich unmöglich, denn wäre sie möglich, so wäre die Musik Pleonasmus, Überfluß.

III.

Die Michelangelolieder.

Hugo Wolfs Michelangelo-Lieder, diese drei Sonette Michelangelos für eine Baßstimme und Klavier, noch 1897 knapp vor seiner geistigen Umnachtung vollendet, zeigen den Meister auf der Höhe seines Schaffens. Er hat in musikalischer Hinsicht wohl Reicheres und Tieferes geschrieben als sie, aber meines Erachtens nichts, was an Reife und Größe der geistigen Auffassung an seine Michelangelo-Lieder, wenigstens an die beiden ersten heranreichte. Man möchte geradezu sagen, daß ihr Urheber damit seine Rechnung mit der Welt geschlossen haben müsse. Will man die Gemütsstimmung sich vorstellen, woraus diese „ernsten Gesänge“ fließen, so denke man an den Michelangelo, wie er etwa im letzten Stücke der Gobineauschen „Renaissance“ erscheint. Aus diesem Munde gewinnt z. B. die milde Resignation, die stille Ergebung in das Naturgesetz, die verklärte, wehmutsvolle Rückschau in dem Liede „Alles endet, was entstehet“ erst die rechte Bedeutung. Zunächst sei ganz allgemein auf die einem „Greisengesang“ entsprechende Müdigkeit des Ausdrucks, auf die meisterhafte Behandlung der Singstimme, die mit scharfer Deklamation und breiter Gesangs-

melodie jede Wendung des Gedichtes wiedergibt, aufmerksam gemacht. Der ganze Bau wächst merkwürdig organisch aus einem einfachen Grundmotiv heraus, das sich aus stockenden Ansätzen im Basse durchringt, dann mit vergrößerten Notenwerten die ersten vier Takte des Gesanges begleitet, um hierauf, zur Viertelbewegung verkürzt, in doppelter Rhythmisierung sich mit sich selbst zu umschlingen. Bei „Wie ein Duft im Windeshauch" nimmt es unter schwebenden Synkopen eine neue rhythmische Nuance an und erblüht bei „Menschen waren wir ja auch u. s. w." zu einer unsagbar ergreifenden Melodie. Hier ist der Gipfel des Ausdrucks. Die darauf folgende rückläufige Entwickelung, Umkehrung und Verflüchtigung oder Wiederkehr der früheren Gestalt leuchtet aus dem Notenbilde ohne weiteres ein. Daß der trübe Gedankengang des Gedichtes persönliche Stimmungen beim Komponisten auslöste, bezeugen seine Briefe an Kaufmann, z. B. einer vom Hohentwiel, der in dem Satze gipfelt: „Wozu alles Schaffen, Ringen, Streben, da doch alles der Vernichtung geweiht ist." Für den Konzertsaal halte ich das wundervolle Lied, das uns wie mit eisigem Schauer überläuft, für zu intim, würde ihm also für gewisse Stunden der Einkehr und Sammlung seinen Platz ins Haus, als Monolog am Klaviere zuweisen, bis wir ein durch Wüllner und dessen zu erwartende Nachfolger für dergleichen erzogenes „Publikum" haben. Kaum minder bedeutend als dieses ist das Lied „Wohl denk ich oft an mein vergangnes Leben", dessen psychologische Entwickelung die Wolfsche Musik aus dem grüblerischen Unisono der Bässe durch elegische, schmerzliche und sehnsüchtige Empfindungen zu gemessener Fassung und männlichem Selbstbewußtsein in den stolzen auf der Dominante verrauschenden Fanfaren in bewunderungswürdiger Weise versinnlicht. Man achte nur wie tief empfindend er das „kein Mensch hat damals acht auf mich gegeben" oder wie lapidar sein „genannt in Lob und Tadel bin ich heute" betont! Wir vergessen ganz, daß Michelangelo spricht, und denken unwillkürlich an Wolf selber,

so scharf geprägt, wie ein Selbsterlebnis mitteilend, ist hier der Ausdruck. Nicht ganz auf gleicher Höhe, aber doch des gemeinsamen Zuges der Seelengröße keineswegs entbehrend, ist das dritte Lied „Fühlt meine Seele das ersehnte Licht“, das in mancher Beziehung, technisch und thematisch, dem Italienischen Liederbuch („Was für ein Lied soll dir gesungen werden“) sich nähert. Das liegt schon in dem Gedichte selbst begründet. Es sind überhaupt keine lyrischen Urlaute, die in diesen Gesängen angeschlagen werden konnten, aber Ewigkeitsgedanken und eine einartige weltfremde Stimmung, eine überlegene Ruhe der Betrachtsamkeit sprechen daraus und verschaffen diesem Liederhefte in der deutschen Tonlyrik eine hohe einsame Stellung.

IV.

Wolf als dramatischer Komponist.

„Ich glaube immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine wahre Natur gelegen!“ sagte Grillparzer mit besonderem Hinblick auf Robert Schumann, und wirklich hat die psychologische Geschichtsforschung nachher festgestellt, daß der verhängnisvolle Niedergang in Schumanns Schaffen von der Zeit an beginnt, da der edle Meister aus dem Gehege des Klavier-Genres und des Liedes von krankhaftem Ehrgeiz auf die Gebiete der Sinfonie, des Oratoriums und der Oper sich drängen läßt. Dürfen wir inbetreff des Schicksalsgenossen Schumanns, des unglücklichen Meisters Hugo Wolf, eine ähnliche Vermutung hegen? Ob ein Schaffen „gegen die eigene Natur“ imstande ist, die Ursache einer geistigen Umnachtung zu bilden, darüber soll an dieser Stelle nicht lange gestritten werden. Es genügt, wenn wir annehmen, daß ein solches Schaffen infolge der damit verbundenen Überreizung der Nerven die Entwickelung der furchtbaren Krankheit begünstigt und beschleunigt habe, um ein überaus heikles, aber

sehr bemerkenswertes Problem für die künftigen Biographen unseres Meisters aufzuwerfen.

Da springt uns denn gewiß in seltsamem Lichte die bekannte Tatsache ins Auge, daß Hugo Wolf in seinen letzten schöpferischen Jahren gleichwie Schumann von der glühenden Sehnsucht nach einem Opernerfolge verzehrt ward. „Wissen Sie mein morgen- und abendliches Künstlergebet?“ schrieb Schumann 1842. „Deutsche Oper heißt es,“ und ebenso wissen wir aus Hugo Wolfs veröffentlichten Briefen, daß sein „ganzes Sinnen und Trachten“ zuletzt der Oper gehörte. „Odysseus kann nicht sehnsüchtiger nach seinen heimatlichen Gestaden geblickt haben, als ich nach einem dramatischen Dichter ausluge.“ Im Jahre 1895 entstand sein Schmerzenskind „Der Corregidor“, und über einer zweiten Oper „Manuel Venegas“ ereilte ihn die Hand des Geschickes. Einsichtige, Wolfs künstlerisches Wesen durchschauende Kunstkenner, wie Josef Schalk, warnten und wiesen auf die Grenzen einer durchaus lyrischen Schöpfernatur hin. Aber geradeso wie bei Schumann übertäubte der eigene ungestüme Wunsch und der Beifall minder kritischer Freunde alle Gegenvorstellungen. „Gestern spielte ich einigen Kunstgewogenen aus den Spaniern,“ schreibt Wolf an Grohe. „Was war das Ende vom Liede? Die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen erblicken und alles schreit: Schade um das Stück, das wäre was in einer Oper!“ Eine leider sehr weit verbreitete Begriffsverwirrung liegt hier zu Grunde und fordert uns heraus, uns den Unterschied zwischen dem lyrischen und dramatischen Ausdruck klar zu machen.

Richard Wagner pries die dramatische, die Bühnenkunst als die höchste, weil sie das Phantasiebild des Künstlers zu voller sinnlicher Erscheinung bringt. Inzwischen haben wir durch die bildenden Künste gelernt, daß sich der Geist nicht nur in der Bindung und Erfüllung der Phantasie befriedigt, sondern daß auch ein Kunstwerk, das die Ergänzung durch die Phantasie

verlangt und dazu anregt, eine Quelle hohen ästhetischen Genusses ist. Eine solche Phantasiekunst, die sich absichtlich darauf beschränkt, in feinfühliger, berechneter Auslese nur jene Momente zu fixieren, welche die Tätigkeit der Phantasie in Bewegung setzen, ist natürlich wohl zu unterscheiden von der unfertigen Darstellung, von der Skizze. Ähnlich verhält es sich auf dem Gebiete der Dichtung und Musik. Es macht einen Unterschied, ob eine Willens- bezw. Gefühlskundgebung durch eine dramatische, durch Szene, Kostüm, Maske und Gebärde verlebendigte Person erfolgt, oder ob die betreffende Äußerung einer bloß gedachten Person in den Mund gelegt ist, ob diese Person unmittelbar auf unsere Sinne wirkt oder bloß auf unsere Vorstellung. Der gemeine Sprachgebrauch bezeichnet als „dramatisch" nicht nur Tondichtungen für den Bedarf der Bühne, sondern auch gewisse mit der Lebendigkeit eines Selbsterlebnisses packende Stellen, z. B. in Schuberts „Erlkönig", Loewes „Archibald Douglas", oder Schumanns „Waldesgespräch", ja, man ist geneigt, aller Ich-Lyrik, wo eine Person ihre Empfindungen direkt äußert, bereits dramatischen Charakter zuzuschreiben. Wie wenig das so geartete und künstlerische Vermögen auch zum Schaffen für die Bühne befähigt, ersehen wir an den obengenannten Meistern, die mit ihren Versuchen in der Oper durchaus Schiffbruch gelitten haben. Die eigentliche Dramatik beginnt eben erst an dem Punkte, wo es gilt, aus der Sphäre einer gedanklichen, bloß in der Phantasie vorhandenen Wirklichkeit in den Bereich der lebendigen realen Szene überzugehen. Auch der Lyrik und Epik kann starke Anschaulichkeit eigen sein, aber sie vollendet sich wie beim Maler sozusagen zweidimensional, in der Fläche und setzt die schöpferische Mittätigkeit der Phantasie beim Hörer voraus. Epik und Lyrik ist Phantasiekunst, wirkt auf die Vorstellung. Das Drama jedoch ist volle Verwirklichung der gefaßten künstlerischen Idee und erheischt darum gleichsam ein Schauen in drei Dimensionen, was man populär als „Bühnenblick" zu bezeichnen pflegt.

Wolfs Freunde, die verehrungsvoll beobachteten, wie lebendig er sich oft in die Gefühlswelt anderer Personen versetzte, sowie innere und äußere Bewegungen mit charakteristischen Strichen zu schildern wußte — man denke an die geradezu atemversetzende Drastik seines „Feuerreiters" — und denen nicht entging, daß sein Lied immer häufiger monologisch wurde, also dem dramatischen Genre sich zu nähern schien, übersahen die zwischen beiden Gebieten scharf gezogene Grenze, und selbst Wolfs sonst so klarer Kopf, dem obendrein der Zusammenhang und die Erfahrung mit der lebendigen Bühne abging, verfiel zuletzt — gleich Schumann — dieser Täuschung. Ich will nicht behaupten, daß sein dramatisches Talent so schwach war, wie das eines Schubert oder Loewe. Gelegentlich macht er in seinen Briefen sehr feine dramaturgische Bemerkungen, z. B. gegen Kaufmann, der ihm Eichendorffs „Schloß Dürande" als Opernstoff empfohlen hatte. „Ich möchte„ — schreibt er — seine Erzählungen gedichtete Landschaftsbilder nennen, darin die hineingemalten Figuren nur eine ganz sekundäre Rolle spielen, das ungefähr, was die Maler als Staffage bezeichnen. Umgekehrt aber ist auf der Bühne die Szene Staffage, und die Personen haben in den Vordergrund zu treten, und zwar in größtmöglicher Deutlichkeit. Nun aber sehen Sie sich so eine Eichendorffsche Figur mal an. Außer dem Kostüm und ein bißchen Farbe ist nichts Charakteristisches an ihnen zu bemerken. Von Zeichnung und psychologischer Ausgestaltung auch keine Spur. Nur vage, schattenhafte Umrisse, ohne Physiognomie, ohne Persönlichkeit, wie Traumgespenster tauchen sie plötzlich auf — man weiß nicht, von woher, verduften wiederum, man weiß nicht, wohin. Sie ziehen wie Wolken am Himmel oder, um ein Eichendorffsches Bild zu gebrauchen, wie stille Träume, bald diese, bald jene Form und Gestalt annehmend. Das alles mag ja sehr schön und hochpoetisch sein und die Phantasie angenehm beschäftigen, aber auf die Bühne taugt es nicht."

Es finden sich in Wolfs Musik gewiß Momente von starker theatralischer Wirkung, aber doch ist es ein anderes, für einige Augenblicke blitzartig den sprechenden Ton zu treffen, als ganze Akte hindurch mehrere verschiedene Personen in der Charakteristik scharf auseinanderzuhalten und psychologisch zu entwickeln.

Allerdings datiert der heiße Wunsch, eine Oper zu schreiben, nicht erst aus der letzten Periode des Meisters. Dieser Zug zum Theater ist allen aus der Schule des Bayreuther Meisters hervorgegangenen Musikern gemeinsam. Das großartige Vorbild und die Wagnerische Doktrin vom Gesamtkunstwerk lockte mit suggestiver Kraft zur Nachfolge. Schon aus dem Jahre 1882 hat sich ein schmales Heftchen von Wolfs eigener Hand erhalten, worin er „Skizzen zu einer komischen Oper“ entwarf nach spanischem und Shakespeareschem Muster. Bald sah er ein, daß ihm die Musen das dichterische Talent nicht in die Wege gelegt hätten und bekam auch „vor der Dichtkunst einen viel zu großen Respekt, um ihr ins Handwerk zu pfuschen“. Und nun beginnt ein jahrelanges, eifriges Suchen nicht bloß nach Opernstoffen, sondern auch nach einem geeigneten Dichter. Alarcons „Manuel Venegas“, ein Lustspiel des Aristophanes, Grillparzers „Weh dem, der lügt“, Ludwigs „Hans Frei“ und Shakespeares „Sturm“ wurden auf ihre Gestaltbarkeit zu musikalischen Dramen geprüft und verworfen. Bemühungen, Detlev von Liliencron und Richard Voß für ein Libretto zu gewinnen, verlaufen ohne Ergebnis, die ihm von verschiedenen Seiten zur Komposition übermittelten Texte stoßen ihn ab, er ist nahe daran, gänzlich zu resignieren. „Und doch, fände sich endlich der Rechte! der Echte! Mit welchem Jubelrausch würde ich in seine Arme stürzen und mich mit ihm vermählen, um das zu gebären, was nur ein Dichter zu zeugen vermag. Aber ‚Vater und Mutter zugleich sein‘ war eben nur einem Phänomen wie Wagner beschieden, und ich fürchte schon, daß es mir mit dem dramatischen Dichter ergehen wird, wie so manchem Frauen-

zimmer, das nie an den rechten Liebhaber gekommen ist. Unterdessen wollen wir sehen, wie weit ich es noch in meiner legitimen Ehe mit dem lyrischen Dichter bringen werde.“ Aber selbst diese hier noch willig anerkannte Legitimität wollte Hugo Wolf später nicht mehr gelten lassen. „Wahrlich, mir graut schon vor meinen Liedern!“ schreibt er an Kauffmann. „Die schmeichelhafte Anerkennung als „Liederkomponist“ betrübt mich in die innerste Seele. Was anderes will es denn bedeuten, als eben einen Vorwurf, daß ich immer nur Lieder komponiere, daß ich doch nur ein kleines Genre beherrsche, und dieses nicht einmal vollkommen, da sich in ihm ja nur Ansätze zum dramatischen Schaffen vorfänden. Also wäre ich nicht einmal ein ordentlicher Lyriker.“ Wir sehen, welches Unheil der mißverständliche Doppelsinn des Wortes „dramatisch“ anrichtet. Er spricht auch aus Wolfs Verlangen, seinem „melodischen Wasserfaden“, statt ihn „zu den Blumenbeeten der Lyrik hinzulocken, die Bahn über Klippen und Felsen zu weisen, von wo er kopfüber in das große Weltmeer der hochgehendsten Leidenschaften, in das Drama sich ergießen mag.“ Als ob hochgehende Leidenschaft und Dramatik sich deckten! Als ob die Worte „lyrisch“ und „dramatisch“ nicht eine Verschiedenheit der künstlerischen Ausdrucksweise, sondern eine Verschiedenheit des Gehaltes bedeuteten.

Und als Hugo Wolf endlich in dem „Corregidor“ der Frau Rosa Mayreder das ersehnte Textbuch fand und einen Springquell herrlicher musikalischer Eingebungen aus ihm hervorzauberte, da zeigte sich denn auch auf Schritt und Tritt der Mangel an echt dramatischer Gestaltungskraft, zumal die Technik des modernen, durchkomponierten Musikdramas ein viel größeres Maß sicheren Bühnenblickes und Bühnentaktes erfordert, als etwa die alte Nummernoper. Weil die harmonische Spannung und rhythmische Bewegung der Musik in einer mathematischen Proportion stehen muß zur seelischen Spannung und äußeren Bewegung auf der Szene. Es genügt auch nicht, den Text

absolut sprachgemäß und logisch zu betonen, er muß jedesmal relativ aus der augenblicklichen Stimmung, aus dem wechselnden Affekt der Personen heraus komponiert werden.

Hugo Wolf besaß ihn nicht, jenen untrüglichen Adlerblick für die Szene. Seine Oper „Der Corregidor“ verliert entschieden, sobald man sie auf das Theater bringt, das sicherste Kennzeichen einer undramatischen Schöpferkraft. Sie ist eine „Partituroper“, um diesen Parallelausdruck zum „Buchdrama“ zu gebrauchen, und eine ins einzelne gehende Betrachtung lehrt, daß sich Wolf von manchen Vorgängen und Personen eine ganz andere Vorstellung gemacht haben muß, als sie aus der Dichtung selber sich ergibt. Das stolze, fast drohend auf den übermäßigen Dreiklang herabwuchtende Hauptmotiv ist gewiß keine adäquate Versinnlichung des Corregidors. Freilich, wie die verkürzte Form des Motivs in den Fagotten den sonst so gravitätischen, jetzt gar kleinlaut gewordenen, ängstlich im Nachtgewand aus der Kammer tretenden Herrn zeichnet, bleibt ein Meisterstück drastischen Humors, tönender Wilhelm Busch. Der pompöse C-dur-Orchestersatz, der die Trinkscene einleitet und begleitet, müßte, zu einem üppigen ritterlichen Prunkgelage gespielt, von herrlichster Wirkung sein, aber für die beiden vertrunkenen Kerle, die der aufgehende Vorgang enthüllt, ist er entschieden zu vornehm und festlich ausgefallen. Hugo Wolf spürte das zuletzt selber ein wenig und wollte die Differenz zwischen Bühne und Musik dadurch ausgleichen, daß außer den beiden Hauptpersonen noch ein großer Chor von Gästen mitwirken sollte. Aber dies würde doch nur die Dynamik des Satzes, nicht sein Profil und seine Klangfarbe rechtfertigen. Für das fortwährende Verkennen der Größenverhältnisse bietet auch der Schluß des dritten Aktes ein auffälliges Beleg. Fünf meist jämmerliche und verstimmte Personen schicken sich in einer Mühle zum Aufbruch in die Stadt an, ein Knecht führt zwei Mülleresel herbei, und dies veranlaßt Wolf zu einem 22 Takte langen, triumphierend bewegten Orchesternachspiel,

fortissimo, mit heftig durchschütternden Triolenrhythmen. Aber nicht nur sozusagen in der Vertikalen fehlt die Übereinstimmung, auch in ihrem ganzen Verlauf schmiegt sich die Musik zu wenig dem äußeren und seelischen Geschehen an. Wenn Frasquita z. B. im dritten Akte merkte, daß ihr Gatte schlimmen Verdacht gegen sie hege, sollte man sogleich den Eintritt eines rascheren Zeitmaßes und einer lebhafteren Figuration im Orchester erwarten, aber das Tempo bleibt „mäßig bewegt", wird danach sogar noch „etwas gehalten", und Wolf koppelt in vollster Seelenruhe das Motiv der Eifersucht mit dem auf verminderten Septimakkorden gespannten Corregidor-Motiv in gleicher Tonstärke weiter, weil es ihm als Musikkomponisten so Vergnügen macht. Diese Inkongruenz zwischen Musik und Szene beeinträchtigt namentlich den Eindruck des vierten Aktes, wo statt der bröckligen Hin- und Widerrede ein frisches, zusammenfassendes Plapperensemble im Stil eines Morzartschen Finales dem lustigen Durcheinander auf der Bühne besser entsprochen hätte. In diesem Akt scheint Wolf überhaupt die Szene immer mehr aus dem Auge verloren zu haben. Wie verträumt, fast unbekümmert um die Vorgänge, spinnt er da den Faden der Musik weiter, was zuweilen einen völligen Stillstand der Handlung und viele dramatisch tote Momente zur Folge hat. Der Musiker freilich ist gar leicht geneigt, das „szenische Geschick" als etwas Äußerliches zu verachten. Aber es ist eine Kunst für sich, die ihre eigenen, feinen Gesetze hat, zu deren sicherstelligen Anwendung außer dem angeborenen Talent aber auch die innige, praktische Vertrautheit mit der Bühne gehört. Auch Wolf blieb es nicht unbewußt, daß er den Boden des Theaters keineswegs als berufener Herrscher betrete. „Wohl weiß ich, welche Gefahren denjenigen bedrohen, der zum erstenmal ein ihm unbekanntes Gebiet betritt!" sagte er, und nur sein „grenzenloses Vertrauen" zu seiner Dichterin flößte ihm Mut ein. Er, der seinen Gegenstand stets wie auf den ersten Sprung packende Meister, rang wochenlang mit vielen Szenen und nahm

nach der Uraufführung in Mannheim aus eigenem Antriebe beträchtliche Änderungen am vierten Akte vor. Auch daß er sich in der Wirksamkeit der Mayrederschen Dichtung geirrt hatte, gab er ja später unumwunden zu.

Ob er, durch praktische Erfahrungen auf dem Theater gefördert, schließlich doch mit einem Werke durchgedrungen wäre? Es sind schon manche im Grunde lyrische Talente auf diesem Wege zur Komposition bühnengerechter Opern gelangt, besonders wenn ihnen ein gutes Buch zu Hilfe kam, das ihrer schöpferischen Phantasie die Richtung gewissermaßen diktierte und sie vor Abirrungen bewahrte. Wolfs Freunde setzten große Hoffnungen auf seine zweite Oper „Manuel Venegas", die leider nur bis zur Mitte des ersten Aufzuges gedieh. Der Klavierauszug des Fragmentes ist nun erschienen, doch ganz abgesehen von dem viel zu redseligen Text, kann ich jene sanguinischen Hoffnungen nicht teilen. Gewiß hält der Meister seine Musik diesmal in einfacheren Linien. Doch die einleitende Begrüßung des Frühlings ist ein wundervoller Konzert-, aber kein Opernchor, der mit festen Strichen entworfene stimmungsreiche Auftrittsgesang des Helden eigentlich ein lyrischer Ruhepunkt. Dem Dialog, dem Prüfstein des Dramatikers, fehlt die Plastik der Gegensätze, die Gabe, jede Person subjektiv zu charakterisieren, noch ebenso wie dem des „Corregidor".

Unserer Bewunderung für Hugo Wolf tun solche Betrachtungen natürlicherweise keinen Abbruch. Wahre Begeisterung schließt die Kritik, die im Grunde bloß auf richtiges Unterscheiden der Werte hinausläuft, keineswegs aus. Wir werden uns über gewisse Schwächen des Genius leichter hinwegsetzen, wenn wir sie als die notwendige Kehrseite bestimmter Vorzüge begreifen. Und unsere menschliche Teilnahme an seinem Geschick ist darum keine geringere, weil er seine Kraft im vergeblichen, aber ehrlichen, alles daransetzenden Ringen nach der Palme des musikalischen Dramas verzehrte.

V.
Der Corregidor.

Nicht die Laune des Zufalls war es, die Hugo Wolf auf seiner sehnsüchtigen Jagd nach einem Opernstoff zuletzt an seinen „Corregidor“ geraten ließ. Schon zur Zeit seiner Mörikelieder war ihm Alarcons köstliche Novelle „Der Dreispitz“ (Il sembrero de tres picos) in die Hände gefallen und er hatte versucht sie selbst zu einer komischen Oper zu verarbeiten. Jedoch es wollte nicht glücken, er merkte nur zu bald, daß ihm ein Gott nur in Tönen zu sprechen gegeben hatte, aber nach wie verschiedenen Richtungen er weiterhin noch ausspähte, immer wieder kam er auf seine erste Idee, auf seinen Alarcon, zurück. Hier glaubte er gefunden zu haben, wonach er strebte: einen Stoff, der ihn weit wegführte aus dem gefürchteten Banne des Bayreuther Meisters. Während die Freunde glaubten, daß er's mindestens mit einem Problem à la „Parsifal“ wagen müsse, antwortete er einem, der ihm um 1890 einen „Buddha“ anempfahl, mit überlegener Einsicht: „Noch hat die Welt kaum eine Ahnung von dem philosophischen Tiefsinn, der sich in den letzten Werken des Meisters ausspricht, und schon soll wieder etwas entstehen, das den Leuten neues Kopfweh verursachen soll, wo sich doch allenthalben das Bedürfnis kundgibt nach behaglichem Genießen, nach freundlichen Bildern, wo alles sich sehnt, in dem grämlichen und grübelnden Ausdruck unserer Zeit ein verborgenes Lächeln, einen schalkhaften Zug zu erspähen. Sollen wir denn in unserer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? Möge die Welt erlösen, wer den Erlöserberuf in sich fühlt; mich schert das wenig. Ich für für mich will heiter sein, und wenn hundert Leute mit mir

lachen können, bin ich's zufrieden. Ich strebe auch keine „welterlösende“ Heiterkeit an. Nichts weniger als das. Das überlassen wir billig den großen Genies. Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir ganz unnützerweise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist, und daß es das Gescheiteste ist, in diesem Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden, aber beileibe nicht in der Wüste, bei Wasser und Heuschrecken und wildem Honig, sondern in einer fröhlichen, originellen Gesellschaft, bei Guitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen u. s. w. u. s. w., kurz in einer komischen Oper, und zwar einer ganz gewöhnlichen komischen Oper, ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrund.“

Also: gaya scienza, fröhliche Tonkunst war's Panier! Da trat man denn an Frau Rosa Mayreder heran, ob sie nicht geneigt sei, die Alarconsche Novelle, von der Hugo Wolf so lebhaft schwärmte, für ihn zu dramatisieren und dem jungen Meister ein „originelles komisches Operl“, wie er sich's wünschte, zu dichten. Sie machte sich zagend sogleich ans Werk, doch ließ ihre Arbeit den Komponisten damals vollkommen kalt. Vier Jahre später erwies dann Franz Schaumann, der Vorsteher des Wiener Wagnervereins, „ein unstreitig witziger und geistreicher Kopf“, ihm den „Liebesdienst“, aus der „Dreispitz“-Novelle ein ganz neues Buch zu verfassen, doch gleichfalls ohne des Tondichters vollen Beifall zu gewinnen. Wolf fand namentlich den dritten Akt ganz unbrauchbar und erbat sich Mitte Januar 1895 von Frau Mayreder die seinerzeit abgelehnte Dichtung, vermutlich um sie zur Verbesserung des Schaumannschen Opus durchzusehen, und jetzt — versetzte sie ihn mit einem

Mal in helles Entzücken. „Ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen," meldete er einem Mannheimer Freunde. „Der lang ersehnte Operntext hat sich endlich gefunden!" Das Stück erschien ihm jetzt „außerordentlich wirksam, die Handlung lebhaft und spannend", er verteidigte es auf das Entschiedenste gegen alle Einwände und wies das Anerbieten der Dichterin, die Trochäen in Jamben umzugießen, sowie Änderungen und Kürzungen vorzunehmen, von der Hand. „Mein Gefühl, auf das ich mich felsenfest verlasse, sagt mir, daß es gerade so gut ist und nicht anders sein kann und darf."

Anfang April wurde die Komposition zu Perchtoldsdorf, und zwar mit dem Liede des Nachtwächters begonnen, und Wolf arbeitete ununterbrochen zwölf Stunden täglich „wie ein Rasender". Diese Schaffensfreude verringerte sich auch nicht, als er Mitte Mai nach Matzen, auf das Tiroler Gut eines vornehmen Gönners, übersiedelt war. Schon am 24. Mai wurde der zweite Akt abgeschlossen, am 16. Juni der dritte vollendet und am 9. Juli lag das Ganze fertig in den Skizzen, bezw. im druckreifen Klavierauszug vor, da es Wolfs Art war, alles gleich vollständig zu Papier zu bringen. Die Herstellung der Partitur beschäftigte ihn freilich noch bis über die Mitte Dezember hinaus, aber der Hauptsache nach ist der Corregidor in der unglaublich kurzen Zeit von drei Monaten und neun Tagen komponiert worden.

Wolf selbst, trotz seiner in der Regel strengen Selbstkritik, war mit dem Ergebnis sehr zufrieden. „Du kannst dir kaum vorstellen, wie mich diese Arbeit beseligt," schrieb er, und: „die Musik zum Corregidor stellt wohl alles in Schatten, was bis jetzt aus meiner Feder geflossen. Sie ist vor allem noch viel plastischer und von einer stupenden Einfachheit und Klarheit." Mußte er auch mit dem Stoffe zuweilen heftig ringen, so trug er doch stets das Gefühl davon, ihn bewältigt zu haben. So nach der großen Scene des Tio Lukas. „Bin ich selig, daß ich dieses furchtbare Stück hinter mir habe! Sie ahnen wohl

nicht, was ich in diesen Tagen für Seelenpein gelitten. Einige Tage ging ich wie ein Verzweifelter herum und verfluchte mich und das Komponieren und die Oper und die ganze Welt, drei Tage lang marterte ich mein armes Hirn vergeblich ab, für die Stelle, „Wenn es Gott gefallen hätte mich durch schlimmen Schein zu prüfen“ den richtigen Ausdruck zu finden . . . Heute bin ich so freudig, so zuversichtlich, so zukunftstrunken, daß ich alle Welt umarmen möchte. Was ist aber auch aus der Szene geworden! Als ich sie mir heute vorspielte, war ich dergestalt erschüttert davon, daß ich vor Grausen und Ergriffenheit abbrechen mußte.“ „Dieser vierte Akt ist mein erklärter Liebling . . . Die Instrumentation dieses lieben und schönen vierten Aktes wird mir ein Quell reinsten Vergnügens sein, wogegen die Abfassung der andern drei Akte für mich nur Plage und Schinderei war.“ „Die Ausarbeitung des Schlußchores hat mir unsägliche Mühe gemacht. Ich hatte mich schon mit der Idee befreundet, das Stück mit den letzten Worten der Mercedes schließen zu lassen, auf die Gefahr hin, mich des schönsten Schlußeffektes zu begeben. Aber mein künstlerisches Gewissen empörte sich doch gewaltig gegen eine solche Verzagtheit, und mit dem Aufwand meiner letzten Kräfte machte ich mich an die schwierige Arbeit und arbeitete eine Woche lang ununterbrochen an dem Aufbau, und siehe da — es gelang und gelang herrlich.“ Mit völliger Zuversicht sah Wolf einem großen Bühnenerfolge entgegen.

Die Handlung der Oper ist, wie schon bemerkt, Alarcons „Dreispitz“ entlehnt, der schon einer Oper von Perger, einer Operette von Taund („Die Lachtaube“) und einer Komödie von Schefranek („Johannistrieb“) zum Stoffe gedient hat. Frau Mayreders Dichtung schließt sich ziemlich treu an das hispanische Urbild an — nur die Gestalt des Dieners Regela hat sie aus eigener Phantasie ein wenig idealisierend umgeschaffen — und entwickelt die Handlung folgendermaßen: Der ältliche Corregidor (d. i. Amtsrichter) Eugenio de Zuniga

stellt Frasquita, der hübschen Frau des Müllers Tio Lukas, nach, wird aber von ihr zum besten gehalten. Um sein Ziel zu erreichen, läßt er den Müller des Nachts amtlich zum Alkalden vorladen und will bei der einsamen Frau gewalttätig eindringen. Aber auf dem Wege fällt er in den Mühlbach und Frasquita weiß ihre Ehre mit der Flinte wohl zu verteidigen. Angst und Kälte werfen den Corregidor nieder, worauf Frasquita unter dem Vorwande, einen Arzt zu holen, ihrem Manne nachläuft. Unterdessen entkleidet sich der Corregidor und legt sich zu Bett. Der immerzu eifersüchtige Lukas hat auf dem Rathaus bald bemerkt, daß und warum man ihn aufhalte; er stellt sich trunken und sinkt anscheinend in Schlaf, bis die Helfershelfer des Corregidors sich entfernen. Dann entweicht er durchs Fenster. Daheim angelangt, gewahrt er des alten Sünders Kleider am Herd und ihn selbst durch das Schlüsselloch der Kammertür im Ehebette. In der ersten Wallung will er den Verführer umbringen, doch — da würde Allen seine Schande offenbar. Eine andere Rache fällt ihm ein: er zieht die Kleider des Corregidors an, um dessen Frau einen Besuch abzustatten. Als der erholte Corregidor sich heimbegeben will, muß er mit Lukas' Kleidern fürlieb nehmen und hat Mühe, sich vor den Schergen des Alkalden, die auf den flüchtigen Lukas fahnden, als der, der er ist, zu legitimieren. Nicht so schnell erkennt man ihn zu Hause an. Der Corregidor, hört er mit Schrecken, sei längst da und eben im besten Schlafe. Endlich erscheint die edle Corrigidora, läßt den flatterhaften Herrn Gemahl, dem um seine Hausehre ernstlich bang geworden, noch ein bißchen zappeln, beruhigt aber die sich nun auch betrogen wähnende Frasquita, und mit allgemeiner Versöhnung schließt die Oper.

Leider ist es der Dichterin nicht immer gelungen, diese durch die Quelle gegebenen tragischkomischen Vorgänge, die an Frivolität das Figarobuch wohl noch überbieten, ohne ihm an sympathisch ergreifenden Momenten gleichzukommen, völlig

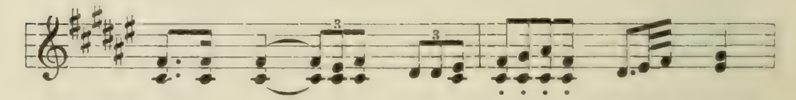
bühnenwirksam zu gestalten. Zwar verrät die gewählte Sprache und mancher fein zugespitzter Vers die Frau von Geist und die gewandte Schriftstellerin, aber ohne Frage und abgesehen von dem mißratenen vierten Akt, der fast nichts als umständliche Enthüllungen längst bekannter Dinge bringt, liegt die Stärke der Oper ungleich mehr in ihrem musikalischen Teile. Darf man dem „Corregidor“ auch keine prinzipielle, historische Bedeutung für die Weiterentwicklung der Operngattung über Wagner hinaus zusprechen, so bildet er doch infolge seines Tongehalts eine der kostbarsten Bereicherungen der Opernliteratur. Auf dem Gebiete der Liederform hat Wolf als Bahnbrecher und Neuerer gewirkt; in seiner Oper hat er bloß den Stil der „Meistersinger“ aus dem geliebten Altdeutsch ins Hispanische übersetzt. Wenn Wagner dort alte Formen, z. B. die Fuge als Mittel der dramatischen Charakteristik neu belebte, so weiß Wolf analog für die erste Szene die Form der Passacaglia (das Motiv der Eifersucht wird als basso ostinato festgehalten) und für das Quartett trunkener Gesellen die Form des enggeführten Kanons geistvoll und wirksam zu verwenden. Inwieweit die aus der Technik der Guitarre entsprungenen, freurigen oder leichtschwebenden Bolero- und Fandango-Weisen und Rhythmen durch den komplizierten polyphonen Satz nicht allzusehr beschwert werden, das mag jeder mit seinem Empfinden beantworten. Das quillt so reich, so überschwänglich in unversieglichem Fluß, daß der Hörer fürs erste wohl betäubt und verwirrt wird. Wolf baut seine Musik aus einer Anzahl von Motiven so planvoll und organisch wie einen Symphoniesatz auf. Hierin folgt er seinem Vorbilde Richard Wagner. Aber die Motive selbst sind ganz sein Eigentum: einprägsam, bildsam, originell.

Ein prächtiges Vorspiel geht der schon vorhin erwähnten, formell interessanten Eröffnungsszene zwischen Lukas und seinem Nachbar voraus. Frasquita führt sich mit dem lieblichen Gesange „Kommt ein Knabe her des Weges“, ein. Die stür-

mische Umarmung der beiden Gatten begleitet die leidenschaftliche Melodik des Liebesmotivs.



Unter drolligen, an die D-durfuge des „Wohltemperierten Klaviers“ gemahnenden Rhythmen, schlürfend und niesend, erscheint der Diener Repela. Frasquitas Fandango und das unvergleichliche Lied „In den Schatten meiner Locken“ (aus Wolfs „Spanischem Liederbuche“ herübergenommen) bedarf keines besonderen Hinweises. Auch der trefflich gesteigerte Dialog zwischen der Müllerin und dem Corregidor dürfte jedermann ohne besonderes Kopfzerbrechen eingehen. Bei der Stelle „Unsres Weinstocks erste Gaben“ blüht im Orchester über dem Ostinato der ersten Szene ein Motiv von berauschendem Duft auf, das eine merkwürdige Verwandtschaft mit Humperdinck (Hänsel und Gretel beim Erdbeerpflücken) erkennen läßt. Das marschmäßige instrumentale Finale bei der Ankunft des Bischofs



soll das Gepräge katholischer Kirchenlieder tragen; jedenfalls ist es ein köstlicher thematischer Einfall. — Im zweiten Akt hat das zartmelodische Duett „In solchen Abendfeierstunden“ alle Aussicht, populär zu werden. Es folgt die große Szene der Frasquita, ein wahres Kleinod unserer Opernmusik. Ein drastisches Zitat aus Wagners Feuerzauber leitet sie ein, aber man achte mehr auf den tief gemütvollen Ausdruck des Gesanges „Brodeltopf du alter!“ Und vollends die wundersame Stelle „Pocht die Bettlerin Hoffnung“ u. s. f. mit der weichen Hornquintenbegleitung, muß jeden nur einigermaßen Musikalischen in wahre Wonnen versetzen. Überzeugend trifft Wolf

dann auch den Ton der spanischen Romanze „Auf Zamora geht der Feldzug". Und nun, beim Eintritt Don Eugenios geht's in unaufhaltsamer Steigerung weiter bis zum Terzett (Frasquita, Corregidor, Repela), über dessen künstliches Geflecht noch eine schöne Geigenmelodie ihr glänzendes Schirmdach wölbt. Des Corregidors humorvolles Abgangslied „Weil die Weiber Weiber sind" hat Wolf gleichfalls seinem „Spanischen Liederbuche" entlehnt. Nach einem reizenden, Carmengeist atmenden Orchester-Zwischenspiel (während der Verwandlung) setzt eine schwunghafte Verarbeitung des Alkaldenmotivs ein und eröffnet die flotte Trinkszene im Rathaus. Es folgt Pedros melodiöses (im ersten Entwurf mit Brummstimmen, dann vom Hornquartett begleitetes) Couplet „Ich und mein holdsel'ges Weibchen", das navarresische, in breiter Kantilene hinfließende Zechlied, der famose Kanon „Don Rodrigo", das stimmungsvolle Notturno der Bratschen beim Eintritt der Magd, Pedros verliebter Sang „Wenn dich einer küssen will" und der frische Schlußchor. Das Vorspiel zum dritten Akt schildert die Flucht Frasquitas und Repelas mit charakteristischer Tonmalerei; es leitet über zum Gipfelpunkt des Werkes, zur Hauptscene des Tio Lukas, wo Wolf die wuchtigsten dramatischen Accente findet. Ein bewegtes Quintett gibt diesem Akt einen guten Abschluß. — Auch der letzte ist reich an erlesenen Schönheiten: das herrliche Vorspiel, das stimmungsvolle Nachtwächterlied, das parodistische Ständchen Repelas, der würdige Gesang der Corrigidora mit den zauberhaften Imitationen in der Trompete und das straffe, für die nach ruhigem Erguß verlangende, entzückende Melodie etwas überhetzte und verflochtene Schlußensemble. Aber im Verhältnis zum Ganzen ergibt sich keine Steigerung mehr, es fehlt der zusammenschließende große Bogen, und das führt auch zuletzt zur Erkenntnis dessen, was dem so hochbedeutenden Werke gebricht.

Die Musik ist als die Schöpfung eines durchaus lyrisch veranlagten Meisters fast nie aus der geschauten Szene heraus

komponiert. Davon habe ich an anderer Stelle gesprochen. Dazu kommt noch, daß die Instrumentation, obwohl sehr farbenreich, doch — abgesehen von ihrer Dickflüssigkeit — einer individuellen Note eigentlich entbehrt. Das Orchester war nun einmal nicht Wolfs Domäne; er vergriff sich nicht selten in den Klangverbindungen und ließ das ohnehin polyphon stark verschlungene orchestrale Gewebe schwer auf den Singstimmen lasten. Diese selbst sind meist als Sprechgesang behandelt und das Ungeschick der Dichterin nötigte Wolf oft zu einer sehr verzwickten Deklamation. Der Musik entspricht am besten ein Gedicht, worin jede Verszeile einen abgeschlossenen Gedanken enthält. Verschachtelungen, Trennung von Subjekt und Prädikat durch viele und lange Nebensätze sind der musikalischen Periodenbildung und der Verständlichkeit, zumal auf der Bühne, nicht günstig. Frau Mayreder aber dichtete z. B.

> Möchtet ihr nicht lieber Trauben
> [Die auf dem Spalier der Tugend
> Hoch und unerreichbar schweben,
> (Gleich dem weisen Tier der Fabel)]
> Unversucht für sauer halten?

Das sind Literaturverse, nicht musikalische, und wer einem Tonsetzer zumutet, Sätze wie

> Herr, ihr seid ein Kenner,
> Haben diese Wadenmuskeln Aussicht,
> Jene der Frasquita
> Siegreich
> Auf der Rennbahn zu bestehn?

zu komponieren, versündigt sich gegen die musikalische Syntax und Prosodie, zumal wenn er einen Musiker vor sich hat, der in grundsätzlicher Hochachtung vor dem Poeten sich abmüht, auf solchem musikwidrigen Wortgefüge mit seinen Tönen peinlich nachzugehen. Und solche Fälle sind im Corregidortext leider keineswegs vereinzelt.

Hugo Wolf hat einmal selbst mit Humor über seine unersättliche Lust gelächelt, immer neue Kontrapunkte noch in die fertige Skizze seines Werkes einzufügen, ja sogar der Klavierauszug weist an mehreren Stellen Stimmen auf, nach denen man in der Partitur vergebens suchen würde. Dazu kommt, daß das Orchester mit seiner motivischen Arbeit fast nirgends aussetzt, das Geheimnis der Pause ist dem Komponisten noch nicht aufgegangen, und so könnte ein scharfblickender Merker wohl allerhand Umstände hervorheben, die der befriedigenden Gesamtwirkung des „Corregidor" auf dem Theater im Wege stehen. Allein da für den Wert eines Kunstwerkes doch seine in diesem Falle so bedeutenden positiven Vorzüge zunächst in Betracht kommen, halte ich's trotz allem für eine Ehrenpflicht unserer besseren deutschen Bühnen, die noch etwas von ihrem Beruf als „moralische Anstalten", als Vermittler geistiger Güter empfinden, an Hugo Wolfs Oper nicht achtlos vorbeizugehen, die, wie das Beispiel Prags zeigt, bei vorhandenem guten Willen jahrelang immer wieder auf dem Spielplane erscheinen und einer stetig wachsenden Gemeinde erlesenen Genuß bereiten kann.

Die Muse hat Hugo Wolf, als sie ihn zu seiner Erstlingsoper begeisterte, nicht mit einem Schlage zum Dramatiker wandeln können, aber sie hat ihn doch mit kostbaren Einfällen in verschwenderischer Weise begnadet. Und je weitere Kreise das Lied des genialen lyrischen Tondichters mit jedem Jahre zieht, desto lieber werden die Verehrer seiner Kunst, die Freunde edler Musik, sich zu den goldnen Melodienfluten drängen, die er über die lockeren Liebesabenteuer des würdigen Eugenio de Zuniga ergossen hat.

Sach-Register.



